

Jarkko Mikkola

Kolme kertaa tietoisuudesta — draaman ja teatterin todellisuuksia nykyajassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävä taide

Opinnäytetyö

25.8.2017

Tekijä(t) Otsikko	Jarkko Mikkola Kolme kertaa tietoisuudesta — draaman ja teatterin todellisuuksia nykyajassa
Sivumäärä Aika	65 sivua 25.8.2017
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	
Ohjaaja(t)	Sussa Lavonen
<p>Opinnäytetyö on teoreettis-analyttinen tutkielma tietoisuuden osuudesta draamassa ja teatterityössä. Työ jakaantuu kolmeen artikkelimaiseen osaan, joista ensimmäisessä keskitytään teatterin ja uskonnon käsitteelliseen suhteeseen ja niiden keskeisiin olemuksellisiin eroihin, toisessa tarkastellaan televisioidun draaman paljoutta ja merkitystä nykyajassa ja viimeisessä huomio on teatterin tietoisuuskysymysten valottamisessa kognitiotieteen ja käsitteenmuodostuksen tutkimuksen näkökulmista.</p> <p>Työn osat lomittuvat toisiinsa niin, että teatterin ja draaman kokonaisuudet tulevat huomioiduiksi sekä katsojien että esiintyjien ja muiden toimijoiden osalta. Tietoisuus nähdään katsojien (t. lukijoiden, vastaanottajien tms.) tulkintaprosessina katsottavasta kohteesta, mutta myös esimerkiksi näyttelijöiden osallistumisena kahta kokemismaailmaa yhdistävään tapahtumaan, ja yhä laajemmassa mielessä draaman ja teatterin käsittämiseen kulttuurin merkityksellisinä osina. Työn ensimmäinen osa edustaa draaman ja teatterin hengellistä hahmottamista, toisessa osassa painotetaan draaman kuluttamisen välineellisiä lähtökohtia ja lopuksi teatterillinen kokonaisuus pyritään hahmottamaan edellisten yhdistymisenä ihmisen kognitiassa.</p> <p>Tutkielman keskeisiksi temaattisiksi havainnoiksi nousevat teatteri- ja draamatyön toiseuden ja poissaolon filosofia, epävarmuuden jatkuva läsnäolo mainituissa kokonaisuuksissa ja tietoisuuden moninaisuus draamallisen tapahtuman vastaanottamisessa. Teatteriin suhtaudutaan lähtökohtaisesti metaforisena rakennelmana, jonka mentaalinen purkaminen on läsnä niin draaman lukemisessa ja muussa vastaanottamisessa kuin siihen muuten osallistumisessa. Työssä tarkastellaan lähemmin joitakin nykydraamaa ja mainittuja teemoja edustavia esimerkkejä, kuten televisiosarjaa <i>House of Cards</i> (Netflix, 2013 –) ja Tom Stoppardin metafiktiivistä näytelmäkirjallisuutta, erityisesti näytelmää <i>Rosencrantz ja Guildenstern ovat kuolleet</i>.</p> <p>Opinnäytetyössä draaman ikäaikaisuus asetetaan rinnakkain sen sovellusten kanssa sekä tiedollisella että käytännöllisellä tasolla ja teatterin/draaman lopullisen merkityksen osoittamisen sijaan keskitytään merkityksellistymisen vaihtelevaan ja moniulotteiseen prosessiin, jonka olemassaolo tulee jatkuvasti näkyviin tietoisuuden ja tarkoituksen vastaamattomina kysymyksinä.</p>	
Avainsanat	tietoisuus, todellisuus, metafora, käsitteistäminen

Author(s) Title	Jarkko Mikkola Three Times on Consciousness — Present-day Realities of Drama and Theatre
Number of Pages Date	65 pages 25 August 2017
Degree	Drama Instructor
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	
Instructor(s)	Sussa Lavonen
<p>This thesis is a theoretical and analytical study on the role of consciousness in drama and theatre work. The study is divided into three articles, first of which concentrates on the conceptual relationship between theatre and religion as well as their essential differences, the second focuses on the abundance and meaning of present-day televised drama, and the last observes questions of consciousness in theatre through research conducted in the fields of cognitive science and concept formation.</p> <p>The different parts interlock so that theatre and drama can be seen as relating to the viewers, performers and other participants. Consciousness is viewed as a process of interpretation carried out by the viewers (readers, receivers etc.) as well as the participation of actors in an event consisting of two worlds of experience, and on a larger scale as perceiving of drama and theatre as meaningful parts of a culture. The first part of the study represents the spiritual conceiving of drama and theatre, whereas in the second part the instrumental bases for drama consumerism are stressed, and finally the theatrical totality will be seen as the unification of the previous in human cognition.</p> <p>The key findings of the study include the philosophy of absence and otherness in theatre and drama work, the continuance of uncertainty in the above-mentioned fields and the complexities of consciousness in the receiving of a dramatical event. Theatre is regarded as an originally metaphorical construct, whose mental unpacking is present in the reading and receiving of drama as well as in participating in it. Some thematic examples of present-day drama are discussed in more detail, such as the television series <i>House of Cards</i> (Netflix 2013 –) and the metafictional drama of Tom Stoppard, in particular the play <i>Rosencrantz and Guildenstern Are Dead</i>.</p> <p>The perpetualness of drama is paralleled with its applications both on a cognitive and practical level, and instead of a definitive meaning of drama/theatre, there is an emphasis on the varying and multi-dimensional process of meaning-making, the existence of which is continuously brought forward by the unanswered questions of consciousness and meaning.</p>	
Keywords	Consciousness, Reality, Metaphor, Conceptualization

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Teatterin ja uskonnon suhteesta	4
2.1	Teatterin ja uskonnon käsitteellisistä lähtökohdista	6
2.2	Ristiriitainen todellisuus	11
2.3	Lopussa on usko	17
3	Huumausdraaman nousu	23
3.1	Katsomisen välineelliset lähtökohdat	25
3.2	Ruudun eteen, ruudun taakse	30
3.3	Draaman huumausvoimasta	36
4	Kohti tietoisuuden teatteria	40
4.1	Antiikin teatteri kognitiivisin silmin	42
4.2	Teatterin käsitteistäminen	46
4.3	Tietoisuus tekoina	52
5	Lopuksi	58
	Lähteet	64

1 Johdanto

Tässä opinnäytetyössä tarkastellaan draaman ja teatterin tietoisuuskysymystä kolmessa osassa. Ensimmäisessä analyysiluvussa *Teatterin ja uskonnon suhteesta* etsitään teatterin ja uskonnon yhteistä käsitteellistä pohjaa, mutta tarkastellaan samalla niiden väistämättöä erillisyyttä. Luvussa todetaan, että vaikka teatterilla ja uskonnolla on paljon yhteistä mm. rituaalisuuden hyödyntämisen perinteissä, niiden käytännölliset lähtökohdat, kuten myös henkisyysdestä värittyneet käsitteelliset syvärakenteet tekevät niistä lopullisen hahmottamisen kannalta erillisiä kokonaisuuksia. Uskonnollisuus erotetaan luvussa uskonnosta, jonka voidaan ajatella kehystävän niin taiteellista kuin uskonnollista toimintaa, mutta jonka lähempi tarkastelu hajaannuttaa teatterin ja uskonnon edelleen omiksi kohteikseen. Luvussa pyritään tavoittamaan teatterin ja draaman olemuksellisin erityisyys vertaamalla niitä monessa kohdassa yhteneviin uskontoon ja uskovaisuuteen, mutta huomioimalla, miksi nämä eivät voi olla saman käsitteellisen kokonaisuuden lopputuloksia varsinkaan kristillisessä kontekstissa.

Toisessa analyysiluvussa *Huumausdraaman nousu* tarkastellaan televisiodraaman paljoutta nykyajassa. Televisioidun draaman todellisuutta lähestytään erityisesti katsomisen ja katsojan ja katsottavan kohteen purkamisen kautta. Luvussa keskeisiksi havainnoiksi nousevat draaman paljouden tosiasiallisuus ja dramatisoitujen kohteiden väistämätön erillisuus katsojasta. Henkisyysdestä poiketen luvun keskiöön nousee draaman välineellisyys, joka näyttäytyy televisiodun draaman paljoudessa ja edellyttää usein väsynyttä, vastaanottavaa katsomistilaa ja samanaikaista kuvitelmaa vapaudesta. Luvussa todetaan, että draaman välineelliset lopputulokset palautuvat, kuten teatterissa, aina inhimilliseen tarpeeseen saakka. Lisäksi nykyajalle tyypillisistä menestyksekkäistä tv-sarjoista annetaan esimerkkejä, joiden kautta valotetaan televisiodraaman yleisempiä teemaattisia ulottuvuuksia.

Viimeisessä analyysiluvussa *Kohti tietoisuuden teatteria* esitellään joitakin draamaa ja teatteria kognitiivisesta ja käsitteellisestä näkökulmasta lähestyviä tutkimuksia. Luvun tarkoituksena on teatterin tietoisuuskysymyksen laajentaminen kattamaan katsomistapahtuman ja teatterin kokonaisuus, ja analyysin kohteena on teatterin kokemuksellisuuden ja käsitteistämisen yhdistyminen. Luvussa esitellään kognitio- ja aivotutki-

muksen anti draamalle ja teatterille, minkä jälkeen tarkastellaan käsitteistämisen ja kognition läsnäoloa esimerkiksi Shakespearen draaman metaforisuuden purkamisessa. Luvun viimeisessä osassa huomioidaan metaforisen ajattelun käytännöllinen sovellettavuus mm. draamakasvatuksessa hyödynnetyssä *esteettisen kahdentumisen teoriassa* (ks. Heikkinen 2002). Mainituista tarkastelukohteista käy selväksi, että esimerkiksi draamakasvatuksen kahdentumista suosiva toimintaympäristö ei ole käsitteellisesti kovin kaukana metaforisen jäsentämisen ja siihen kytkeytyvän kognitiotutkimuksen havainnoista. Luvussa korostetaan teatterityön sisäsyntyistä metaforisuutta, joka lopullisen avautumisen sijaan jatkaa ristiriitaista hahmottumistaan niin kirjailijoiden, esiintyjien kuin katsojien mielissä. Eräänä nykydraaman esimerkkinä tarjotaan Tom Stoppardin näytelmä *Rosencrantz ja Guildenstern ovat kuolleet*, jossa on näkyvällä tavalla hyödynnetty teatterin todellisuutta kuvaavia ja samalla sitä pakenevia toimia.

Tietoisuuden ja todellisuuden kysymykset ovat tämän opinnäytetyön aiheena, koska draaman luomisessa ensimmäinen ja viimeinen selvitettävä kohde on rakennettavan taiteellisen kokonaisuuden suhde todellisuuteen. Soveltavan teatterin käytännön mukaisesti draama yhdistetään työssä eri sisältöjen kanssa (uskonto, televisio, kognitiotiede), mutta ei selittämättömästä yhdistämisen tarpeesta, vaan jotta teatterin ja draaman mentaaliset lähtökohdat ja niiden ajattelua haastavat lopputulokset tulisivat voimakkaammin esille. Analyysiin on tämän vuoksi sisällytettävä niin draama kirjallisuutena, kulttuurina kuin yksittäisinä esityksinä. Kiinnostuksen kohteena työssä ei ole teatteritaiteen lopullinen merkitys, vaan merkityksellistymisen prosessi, jota huomioidaan eri lähtökohdista.¹ Kuten kolmannessa analyysiluvussa käy ilmi, prosessin tarkasteleminen sellaisenaan tuo esiin monia arkisen ja yhteisesti jaetun katsantokannan käsitteellisiä yhteyksiä. Katsomistapahtuma kokonaisuutena, jatkuvasti avautuvana ja sulkeutuvana tapahtumana, on erottamattomissa sen osatekijöistä ja kuitenkin näitä suurempi. Työssä teatteritaiteen todellisuus ei ole sidottu mihinkään yksittäiseen esitystapahtumaan tai esteettiseen suuntaukseen, vaan *taipumukseen ajatella ja luoda merkityksiä taiteessa*. Tarkasteltavien kohteiden laajuudesta johtuen tutkimusote pidetään verrattain teoreettisena ja laajana. Par-

¹ Yhtä hyvin voidaan puhua merkityksellistämisen prosessista, erityisesti sen aktiivista inhimillistä toimintaa korostavan merkityksen takia. Tällaisten sanamuotojen täsmällisyys pidetään työssä tietoisesti harminnanvaraisena, koska vaikka on mahdotonta kuvitella tietoisuutta ilman ihmistä, mikään yksittäinen tietoisuus ei osoittaudu riittäväksi teatteritaiteen kokonaisuuden rinnalla.

haassa tapauksessa työ toimii teoreettisena lisänä niin teatteri-ilmaisun ohjaajille ja teatterin soveltavassa arjessa toimiville kuin muille suuremmista teatterin ja tietoisuuden kysymyksistä kiinnostuneille.

Uskonnon ja teatterin suhteen tarkastelussa on hyödynnetty erityisesti kahta tekijöiden omasta kristillisyydestä vaikuttanutta opinnäytetyötä, Aallon ja Turpeisen (2012) *Teatteri on uskon asia – Kristillinen teatteri ja kirkkodraama 2010-luvulla Suomessa* ja Laura Jokelan (2010) *Luoja taiteilijan lähteenä – Miten kristinusko vaikuttaa teatterialan ammattilaisessa*. Näiden lisäksi luvussa hyödynnetään muiden ohella kahta Daniel Larnerin (2004) artikkelia tragedian ja komedian metaforisuudesta ja Norman A. Bertin (2002) artikkelia *Theatre is religion*. Toisessa analyysiluvussa televisiodraaman merkityksiä ja välineellisyyttä kuvataan mm. Claire M. C. Blackstockin (2007) *Huippumalli haussa* -sarjan uhrautumisen teemoja käsittelevän artikkelin ja Liisa Kuparin (2015) opinnäytetyön *Mistä on hyvät tv-sarjat tehty? Laatutelevision historia, teemat ja rakenteet* avulla. Kolmannessa luvussa esitellään kolme teatterin tiedollista puolta korostavaa julkaisua: Peter Meineckin (2011) *The neuroscience of the tragic mask*, Amy Cookin (2007) *Interplay: The method and potential of a cognitive scientific approach to theatre* ja Hannu Heikkisen (2002) väitöstutkimus *Draaman maailmat oppimisalueina. Draamakasvatuksen vakava leikillisuus*.

Kautta lukujen keskeiseksi havainnoksi nousee kohteen rajaamisen tärkeys ja sen lopullinen mahdottomuus. Teatteri ja draama pyritään tavoittamaan niiden olemuksellisissa lähtötiloissaan ikään kuin kaikesta ylimääräisestä riisuttuina, vaikka samalla huomataan, että käytännöllisesti katsoen on mahdotonta tehdä minkäänlaisia lopullisia rajoituksia, koska valitut kohteet – mm. teatterin hengellisyys, television katsominen, ajattelu ja tunteet – virtaavat toinen toisiinsa ja lopullinen kuva jää aina kokemuksesta hämärtyneeksi. Tästä huolimatta kokemukseen varauksetta lankeaminen osoittautuu työssä vähintään vastustamista vaativaksi tapahtumaksi, samalla kun teatteri paljastaa lukuisia mahdollisuuksia, joissa tietoisempi katse pääsee täyttämään itsestään selvinä pidettyjä ja tottumukseen kytkeytyviä tyhjyyden ja tarvitsevuuden tiloja. Siksi draaman tutkimisessa, niin kuin sen vastaanottamisessa, on asetettava rinnakkain arkinen ja ikaikainen ja kysyttävä, kumpaan näistä todellisuudessa kätkeytyy suurempi tiedollinen olemassaolo. Teatteri ja draama osoittautuvat olemaan yhtä aikaa läsnä ja poissa, osallistujista riippuvai-

sia, mutta samalla olemassa jollakin käsitteellisellä korkeammalla tasolla, uskonnon tavoin, antiikista nykypäivään katkeamattomina, ja ikiaikaisuudestaan edelleen ammennettavissa televisiosarjoihin, huonenäytelmiin, draamakasvatuksellisiin ja muihin soveltavaa lähestymistapaa hyödyntäviin kokonaisuuksiin ja lopulta tietoisuuden ja todellisuuden tutkimiseen.

2 Teatterin ja uskonnon suhteesta

Tässä luvussa huomio on teatterin ja uskonnon moniulotteisten käsitteellisten todellisuuksien kartoittamisessa. Luvun alkuoletuksena on, että huolimatta teatterin ja uskonnon osittain päällekkäisistä hahmotustavoista ja soveltamisen mahdollisuuksista (mutta myös niiden takia), teatteri ja uskonto eivät voi koskaan osua täydellisesti käsitteellisesti yhteen. Lähestyttäessä hengellisyyden ja teatterin ristiriitaa erityisesti käsitteellis-kognitiivisesta näkökulmasta huomataan, että läpi historioidensa länsimainen teatteritaide ja kristinuskon ovat tehneet usein samoja asioita samoin tarkoituksin, mikä osaltaan estää niiden täydellisen yhteen lankeamisen ihmisen mielessä.² Vaikka teatteri voi ulottua uskonnon palvelemisen alaan, samoin kuin uskonto voi olla läsnä teatterintekijän jokapäiväisessä elämässä, on tärkeää tarkentaa, että teatteri ei ole sanan tosiasiallisessa merkityksessä kirkko eikä kykene kristinuskon alaisuudessa toimiessaan juuri muuhun kuin palvelemaan kirkon suurempaa tehtävää, kristinuskon sanoman vahvistamista ja levittämistä. Kristillisen maailmankäsityksen sekoittuessa teatterin tekemisen alaan taiteilijan samoin kuin taiteen vastaanottajan on vähintään sovitettava oma henkilökohtainen uskonsa teatterin käytännöllisesti katsoen rajattomaan (tietoiseen) todellisuuteen, jota voidaan soveltaa myös uskottomuuden käsittelemiseen.

Toimintakulttuurina ja tapana ajatella teatteria voidaan luonnehtia myös väittämällä *teatteri on uskonto* (ks. Bert 2002). Uskonnollista tai henkistä teatteritoiminnasta tekee sen kokemuksellisuus ja jossakin määrin välttämätön yli-inhimillisen voiman edessä antautuminen. Merkittävästi antautumisen ilmiö voi liittyä teatterityöhön sekä

² Yksinkertaistamisen tarkoituksessa tässä kirjoituksessa sanoja *usko* ja *uskonto* käytetään vaihdannaisesti, ja analyysissään kirjoittaja viittaa erityisesti kristinuskon yhteydessä tehtävään teatteriin (ellei toisin mainita). Tämä ei kuitenkaan estä sen havaitsemista, että mitä tulee teatterin yleismaailmallisiin lähtökohtiin, uskonnolliset/henkiset pyrkimykset näyttävät olevan niissä lähes aina läsnä.

puhtaana uskonnollisessa mielessä (taide on Jumalasta lähtöisin tms.) tai arkisemmin huomioimalla teatteritoiminnan muihin taidemuotoihin rinnastettuna verrattain hajanainen työkalutuuri, jossa pystytään hyödyntämään myös muita taiteita (musiikki, tanssi, kuvataide ym.). Ero näiden kahden hahmottamistavan välillä ei ole yksiselitteinen. Aalto ja Turpeinen (2012) kirjoittavat opinnäytetyössään *Teatteri on uskon asia — kristillinen teatteri ja kirkkodraama 2010-luvulla Suomessa* otsikon sanaleikkiä myöten sekä luottamusta (l. uskoa) vaativasta taiteellisesta toiminnasta että uskonnollisuutta luotaavasta taidemuodosta (s. 1):

Teatteri edellyttää aina tietynlaista uskoa; se on tekijöiden ja katsojien yhteinen leikki, joka tapahtuu yhteisestä sopimuksesta. -- Teatterin ja uskonnon suhde on aina ollut vähintäänkin kiistanalainen ja vielä tänäkin päivänä teatteri aiheuttaa kirkon sisällä erimielisyyksiä. Jonkun mielestä teatterin vieminen kirkkoon on syntiä, kun toinen taas ajattelee sen olevan oiva keino levittää ilosanomaa.

Jo edellinen katkelma paljastaa, kuinka monelle tasolle uskon ja teatterin sovellukset asetuvat ja kuinka käsitteellisesti moneen suuntaan avautuvasta kokonaisuudesta on kyse. Katkelmasta seuraa, että *usko* voidaan nähdä esimerkiksi jonkinlaiseksi todellisuutta ja fiktiota rajaavaksi katsojasopimukseksi tai pohjaksi oikeaoppiselle toimintatavalle ja uskonnolliselle kulttuurille, jossa moraaliset kysymykset hahmottuvat viime kädessä käsitteen tarkan määrittelyn kautta. Uskonnon ja teatterin yhä henkilökohtaisemmasta tasosta toimii näytteenä Laura Jokelan opinnäytetyö *Luoja taiteilijan lähteenä — miten kristin-usko vaikuttaa teatterialan ammattilaisessa* (2010), jossa Jokela aloittaa analyysinsä yksiselitteisesti tunnustamalla oman kristillisen uskonsa ja sen rajaaman maailmankuvan. Uskontunnustuksen jälkeen hän siirtyy mm. aiheen yleisempiin esimerkkeihin ja taiteilijahaastatteluihin. Jokela tekee työssään moneen otteeseen selväksi, että taiteilijana hän uskoo kristinuskon mukaiseen maskuliiniseen Jumalaan ja näkee itsensä ”Isän tyttönä”.

Nyt, käsitteelliset kysymykset, kuten kysymys todellisuudesta, ovat jokaiselle ihmiselle hieman erilaisia, samoin kuin uskon kokemus on jokaiselle kristitylle erityinen. Toisin sanoen on lopulta mahdotonta olettaa, että pystymme puhumaan yhdestä uskosta, teatterikäsityksestä tai edes tietoisuudesta. Mutta koska uskon kysymyksissä argumentaatio näyttää kaikissa tapauksissa riittävän siihen saakka, että ihminen valitsee uskoa johonkin (tarkasti ajatellen myös kysymys uskon valitsemisesta on uskon asia), henkilökohtaisen kokemuksen korostaminen uskonnon ja teatterin ilmiöissä on huomioitava hyväksymällä käsitteellinen raja-aita, jonka jälkeen on todettava: *lopussa on aina usko*.

Tämän luvun tarkoituksena ei ole korostaa uskonnon henkilökohtaisuutta eikä rakentaa kirjoittajan henkilökohtaista näkemystä teatterista, vaan kartoittaa näiden kohteiden käsitteistämistä ja yhteisöllistä todellisuutta luovaa kielentämistä ja muita toimia. Joka tapauksessa teatteri on yhteisöllinen taidemuoto, jonka todellista mentaalista potentiaalia ymmärtääkseen on huomioitava sen *kaikille ihmisille* suunnattu ylösrakentava toiminta ja vähintään mahdollisuus yhteisölliseen hahmotustapaan.

Mainittujen julkaisujen ohella luvussa viitataan Daniel Larnerin (2004) kahdena artikkelina julkaistuun analyysiin draaman ja metaforan suhteesta. Metaforisuus tuo esiin teatterityön mentaalisen puolen eräänlaisena kognitiivisena siirtotapahtumana, jossa yksi asia muuttuu tai muutetaan toiseksi. Teatteritoiminta on aina enemmän tai vähemmän metaforista (s. 87, oma suomennokseni): ”Tekemällä näytelmän fyysiseksi teatterissa me asetamme eteemme mitä pelottomimmalla tavalla sen tosiasian, että draamafiktion elementit — hahmot, juoni, asetelma, ja näiden ilmaisema toiminta — ovat vain vertauskuvia. Ne edustavat jotakin muuta.” Mikä on tämä ”muu”? Lähestyttäessä teatterin ja uskonnon yhteyttä puhtaasti teatteritieteellisestä näkökulmasta ei säästyä argumentoinnilta, joka käsittää suurelta osin samanlaisen metaforisuuden purkamista kuin uskonnollinen konteksti. Rinnastamalla teatteri ja uskonto saadaan näkymä ennen kaikkea käsitteellisestä kokonaisuudesta, joka kurottaa monessa suhteessa kaikkein syvimpiin ihmisyyden kysymyksiin, mutta joka ei kuitenkaan kummassakaan ilmenemismuodossaan ole täysin vailla rajoja (esimerkiksi teatteri ei voi olla ei-teatteria eikä uskonto uskonnottomuutta). Siksi löytääksemme teatterin ja uskonnon eron meidän on tavoitettava niistä kumpikin niiden käsitteellisissä alkutiloissaan.

2.1 Teatterin ja uskonnon käsitteellisistä lähtökohdista

Uskonnon ja teatterin välisen suhteen selvittäminen on aloitettava etsimällä niiden yhteistä käsitteellistä pohjaa, mutta samalla huomioimalla tuohon pohjaan sopimattomat ainekset. Perustavanlaatuisimmalla tasollaan uskonto ja teatteri ovat pyrkineet kautta historioidensa selittämään, miksi olemme täällä ja millainen on maailma, jossa elämme (ks. Aalto & Turpeinen 2012: 3; Bert 2002: 2–3.). Koska tehtävä on ollut verrattain suuri, jopa mahdoton, molemmissa tapauksissa on hyödynnetty jatkuvasti elinvoimaisia draa-

man sisältöjä: tarinankerrontaa, metaforisuutta ja mysteeriä. Erityisesti mytologisen materiaalin järjestämisessä (kuten maailman syntytarinoissa) teatteri lähestyy uskonnollis-henkistä todellisuutta. Antiikin teatterissa maailmankäsitys ja draama ovat olleet yhteydessä, joka näyttää kristinuskon ajalla katkenneen, mutta monet teatteritoiminnan keskeisistä eettisistä kysymyksistä voidaan yhä palauttaa kristillisiin hyveisiin. Kirjoittaessaan teatterin henkisydestä Bert (2002: 3) toteaa, että inhimillisen tietoisuuden alusta saakka teatteria on käytetty työkaluna uskonnollisten kysymysten käsittelyssä. Bert tuo huomiolleen esille kenties merkittävimmän aihetta koskettavan käsitteen: tietoisuuden. Sekä teatterin että uskonnon tapauksessa ilmiön olemassaolo liittyy voimakkaasti kaikkein syvim-pään ja samalla vaikeimpaan kysymykseen tietoisuudesta ja metaforisesta ajattelusta.

Metaforisuus voidaan nähdä teatteri—uskonto-asetelman tärkeimmäksi tie-toisuutta rakentavaksi tekijäksi sikäli, että molemmissa konteksteissa kuviteltu ja todelli-nen voidaan saattaa yhteen kielen avulla, mutta myös konkretisoimalla mytologisia ta-pahtumia esimerkiksi näyttelijäntyön avulla. Jälkimmäisestä toimii esimerkkinä ote kes-kiaikaisesta liturgisesta pääsiäisdraamasta (Aalto & Turpeinen 2012: 6):

1. ääni: Ketä te haudasta etsitte, oi kristityt naiset?
2. ääni: Jeesusta, nasaretilaista, oi taivaalliset.
1. ääni: Hän ei ole täällä; hän on noussut, kuten oli ennustettu silloin kun profetoitiin, että hän nousisi kuolleista.
2. ääni: Halleluja! Herra on noussut! Kaikki tulkaa ja katsokaa paikkaa.³

Katkelmassa on nähtävissä kristinuskon sisällä toimivan teatterin metaforinen todellisuus melko täydellisesti. Ensinnäkin tekstin esittäminen sellaisenaan tarkoittaa, että kyse on viitteellisestä suhteesta uskonnollis-myyttisen ja sitä myöhemmin representoivan tapah-tuman välillä. Mutta se, mikä erottaa edellisen tekstin mistä tahansa teatteritekstistä, on katkelman todenmukaisuuden tunnustaminen, toisin sanoen uskominen, että tapahtumat, joita teksti kuvaa, ovat tosiasiallisesti tapahtuneita, eivät kuviteltuja. Kristinuskon yhteydessä tämä on joka tapauksessa odotuksenmukainen tapa katsoa asiaa (tai pitää sitä tosi-asiallisena, riippuen siitä, kuinka ehdottomasta kristillisyydestä on kyse). Mutta miksi te-atterin näkökulma olisi olennaisesti erilainen? Minkä tahansa teatteriesityksen ansioksi

³ Alkuperäinen esimerkki Wickham 2000: 66.

voidaan laskea todenmukaisuus tai tunne siitä, että metaforisena rakennelmanakin draamassa on kyse *jostakin todellisesta*. Jokela (2010: 14) kirjoittaa luovuudesta kahta eri käsittemaailmaa yhdistävänä sisältönä:

Luovuus on jotain hyvin henkilökohtaista. Kun esittelemme jotain uutta, esim. taideteosta, tekstiä tai vaikka vaan ajatusta, mielipidettämme, avaamme jotain sisimmästämme.

Sen ohella, että edellinen ajatuskulku pysyy lähestulkoon muuttumattomana, vaikka *luovuus* korvattaisiin *uskolla*, käsiteanalyysin kannalta on mahdotonta edetä mihinkään kokonaisvaltaiseen, ellei luovuutta, uskoa, taidetta ym. aleta lähestyä sekä henkilökohtaisina että yhteisinä sisältöinä. Mutta luovuuden, kuten uskon, henkilökohtaisuuden *kokemus* nimenomaan sisäisenä todellisuutena on kiistämätön havainto. Jokela kuvaa myöhemmin luovuutta sydäimestä lähtöisin olevaksi toiminnaksi (s. 18): ”Koska luovuus asuu sydämessä, todellisessa minässä, on sen varjeleminen todella tärkeää.” Toteamuksessa tapahtuu käsitteellisesti jotakin, joka vahvistaa tulkintaa siitä, että kyseessä on viime kädessä sekä sydän että aivot, tai niiden vastineet tunteet ja ajattelu. Nimittäin luovuuden monimerkityksisyyden ja oikeastaan täsmällisesti tavoittamattoman sisällön ohella puhe sydäimestä on tässä yhteydessä kauttaaltaan metaforista. Raamatun kohdissa, joihin Jokela viittaa, puhutaan merkityksellisesti *sydäimestä*, ei sydämistä (mm. ”Minä annan teille uuden sydämen”), ja mitä tulee sydämeen luovuuden lähteenä, on huomionarvoista, että Jokelan käsittelytapa ei ole rajattu fyysiseen todellisuuteen (vaikka lienee selvää, ettei ole olemassa luovaa ihmistä *ilman* sydäntä). Väittämät, kuten ”luovuus asuu sydämessä”, eivät ole ainoastaan tutkittavan todellisuuden näkökulmasta mahdottomia todistaa, vaan ne hyödyntävät kielen metaforista potentiaalia tavalla, joka puhuu yhtä voimakkaasti vastaanottajan mentaalisille kyvyille kuin tämän tunteille (Larner 2004: 88; oma suomen-nökseni):

Että tietää niin paljon, että pystyy kuvittelemaan niin elävästi sen, mitä ei ole, mikä on piilossa, sen avulla, mikä on, mikä nähdään ja kuullaan, asettaa meidät suoraan kontaktiin mysteerin kanssa.

Myös pääsiäiskatkelmassa mysteerin läsnäolo yhdistää teatteria ja uskontoa, kuten alun kysymyksessä: ”Ketä te haudasta etsitte, oi kristityt naiset?” Joitakin rajoituksia on kuitenkin nähtävissä teatteritoiminnalle tässä kontekstissa. Esimerkiksi on vaikea kuvitella, että katkelma esitettäisiin millään tavalla ironisesti, vaikka ironia muutoin on teatterin

ehtymättömiä voimavaroja ja huumorin takaajia, toisinaan uskonnollisten aiheiden käsittelyssäkin (mm. Dario Fon *Mistero Buffo*⁴). Lisäksi komedia—tragedia-jaottelussa (ks. Larner 2004) pääsiäiskatkelma ei näytä henkivän selvästi kumpaakaan tulkintaa, vaan pikemmin jonkinlaista todistuksellista historiallista draamaa, kenties pelkistetysti uskonnollista draamaa omana kategorianaan. Toinen esityksen vakavuutta käytännöllisempi seikka liittyy tekstiä esittäviin näyttelijöihin. Missä määrin on merkityksellistä, että pääsiäisnäytelmää esittävät näyttelijät, jotka ovat kristittyjä? Siinäkin tapauksessa, että yksittäiset näyttelijät olisivat esityksessä mukana ainoastaan taloudellisista tai vastaavista syistä, näytelmän sanoma ei voi esitettävästä sisällöstä johtuen olla mitä tahansa, varsinkaan kristillisen mytologian vastainen. (Olisi esimerkiksi mahdotonta ajatella lopputulosta, jossa Jeesus löydetäisiinkin haudastaan.) Katkelman tarkempi analyysi johtaa näin päättelämään, että kyse on *tietynlaisesta*, tiettyyn tulkintakehykseen tietyin tarkoituksiperin rajatusta mytologisuudesta.

Larnerin kuvaama mysteerin läsnäolo ei vähene kristillisessä kontekstissa, vaikka mytologian arkkitehtuuri on ennalta määrätty. Esimerkiksi Bert (2002: 2) kuvaa uskontoa myyttien ja korkeampien voimien luovaksi jäljittelyksi:

Simply defined, religion is the creation and reenactment of myth for the purpose of realizing — in both senses of that word as "perceiving" and "making actual" — and celebrating the relationship of human beings with supra-human, spiritual forces.

Bertin käyttämä monimerkityksinen sana *realize* osoittaa, mikä on kielen osuus uskonnon ja taiteen metaforisuuden käsittelyssä. Yhteys sanan kahden merkityksen ('ymmärtää' ja 'tehdä todelliseksi') välillä ei ole mielivaltaisen. Syventymättä aiheen kielelliseen puoleen enempää voidaan todeta, että teatterin ja uskonnon metaforisuus on suurelta osin mahdollista täsmentymättömän ja tulkinnoille avoimen kielen ja siihen kytkeytyvien monimerkityksisten käsitteiden avulla. Larner (2004: 86) vie metaforisuuden analyysin Bertin pidemmälle keskittämällä huomion siihen, millä tavalla pystymme tunnistamaan ja ymmärtämään vaikeitakin metaforisia kokonaisuuksia:

⁴ Itse asiassa Dario Fon komediallisissa *Mistero Buffo* -teksteissäkään ei haasteta kristinuskon sanomaa sellaisenaan, vaikka Fo pilailee katolilaisen kirkon ja tavallisen kansalaisen, jopa ei-uskovan, kustannuksilla. Esimerkiksi *Lasaruksen kuolleista herääminen* kattaa varsinaisen ihmetarinan muuttumattomana, mutta Fo on kirjoittanut sen keskushenkilöiksi ihmiset, jotka kerääntyvät katselemaan ihmetekoa ikään kuin markkinoille tai viihdeohjelman yleisöksi. *Mistero Buffon* tarinoiden käsittelyssä Fo näyttää tehneen tietoisin valinnan säilyttää kristinuskon varsinaiset myytit koskemattomina, mutta ympäröidä ne arkisemmilla, koomisilla elementeillä.

We call this "recognizing"--"re-cognizing," or, in other words, re-thinking, re-imagining, transferring meaning from one object to another. This is beyond-carrying, or (in Greek) meta-phoring.

Metaforisuus voidaan yksinkertaisimmillaan nähdä yhden käsitteen tai käsitealan siirtymisenä toiseen tai vähintään kahden käsitealan kohtaamisena. Teatteri itsessään, aivan samoin kuin kristinusko sen konkreettisina ilmentyminään kirkkoina, pappeina, ikoneina jne., on metaforinen rakennelma; ihanteellisesti kaikille ikäpolville ja sosiaalityökaluille avoin, sekä ajatuksiin että tunteisiin vetoava yhteiskunta pienoiskoossa. Kirkko fyysisenä paikkana on todennäköisesti yksittäistä teatteria symbolisempi. Mutta mitä kirkko ja uskonto tekevät, millä tavalla ne vaikuttavat ihmisen ajatteluun, on olennaisesti metaforista, ihmismielen monimutkaisimpiin prosesseihin nojaavaa toimintaa. Kappaleessa *Totuuden näyttämö* (s. 24 —) Laura Jokela käsittelee metaforan ja kristinuskon välistä suhdetta ja esittää, että vertauskuvallinen tarinankerronta on merkittävimpiä kristillisen sanoman vahvistajia. Jokela kuvailee uskonnon niin ikään syvempää ihmisyyttä puhuttelevaa metaforisuutta, joka lähestyy monessa suhteessa teatterin metaforisia taipumuksia. Mutta tässäkin, vaikka metaforien käyttö on kiistämätön voimavara ja aihetta syventävä työkalu niin uskonnon kuin teatterin kontekstissa, kaksi asiaa erottaa teatterin uskonnosta. Ensinnäkään ei ole mitään näyttöä siitä, että metaforisuus olisi ainoastaan kristinuskon alaisuudessa toimivan tarinankerronnan osa tai edes kristinuskosta lähtöisin (esimerkiksi jo Platonin dialogeissa tavataan metaforisuutta). Lisäksi huomioimalla aiheen käytännöllisen puolen, sanalla sanoen myyttiin osallistumisen, kristinuskon metaforista mytologista todellisuutta ei voida erottaa sen historiallisista ja tosiuskovaisuutta edellyttävistä lähtökohdista, ei siinäkään tapauksessa, että niin kuin Jokela Dallas Willardia lainatessaan toteaa: ”Jeesus on nerokas. Hän on viisain koskaan elänyt ihminen.” Tarinankertojan nerokkuuden korostaminen kaikkina aikoina on sinänsä arvokas havainto ja tuo esiin jotakin mytologisen kanonisoinnin välttämättömistä elementeistä, mutta metaforisuuden rajaaminen yhteen kontekstiin ei tunnu riittävältä.

Bert (2002: 2—3) erottaa uskonnon (johon hän laskee kuuluvaksi teatterin) kahdesta muusta inhimillisestä pyrkimyksestä, työstä ja filosofiasta, sen perusteella, että yksin uskonnossa ihminen pyrkii yhteyteen häntä suurempien voimien kanssa. Perustavanlaatuisimmalla tasollaan havainto sopii sekä teatteriin että uskontoon, mikä johtaa toteamaan, että myös teatteria voidaan pitää uskonnollisena toimintana, jonka keskiössä on

mysteeri. Se, millä tavalla päätämme määritellä tämän mysteerin, puhumattakaan sen alkuperän tavoittamisesta, ei ole yksinkertaista. Larnerin aikaisemmin kuvaama metaforisuus — sen näkeminen, mitä ei ole, sen avulla, mikä on — tuo meidät lähemmäs kahtia jakautunutta käsitteellistä todellisuutta, jota voidaan hahmottaa läsnäolon ja poissaolon vaihtelun kautta. Anne Ubersfeld (2003 [1982]) käsittelee artikkelissaan *The pleasure of the spectator* teatteritapahtuman synnyttämää nautintoa, joka jakaantuu moneen eri alalajiin ja jonka lähtökohtana on eristetty järjestelmä ja sen sisällä tapahtuvat tunnistamisen hetket. Ubersfeldin analyysistä on pääteltävissä, että jonkinlainen ”tajuaminen” yhdistettynä kommunikaatioon ja lopullista määritelmää pakenevaan mysteeriin (Mikä on sydän? Mitä on totuus?) tuottavat teatterin (tai teatterillisten) konventioiden sisällä sekä läsnäolon että poissaolon tunnistamisen. Samalla tavalla kuin Jumala on ”poissa” jumalanpalveluksessa, teatterin sanoma on aina jotakin enemmän kuin lavastus, valot tai näyttelijöiden kehot, mutta ei kuitenkaan irrallinen näistä. Juuret tällaiselle metaforiselle hahmottamiselle ovat Ubersfeldin (s. 244) mukaan osaksi lapsuudessa, jossa mielikuvitusmaailma ja sen synnyttävät leikit ovat mahdollisia ainoastaan silloin, kun todellisuus tarjoaa niille vastapainon. Leikkiin ja rituaaliin osallistumisen nautinto on sekä todellisuuden että kuvitellun nautintoa.

2.2 Ristiriitainen todellisuus

Teatterin ja uskonnon käsittely osoittautuu heti alussa monimutkaiseksi, koska kyseessä on kaksi käsittemaailmaa, jotka jossakin määrin otetaan annettuina, mutta joiden lähempi – ja tätäkin lähempi – tarkastelu ei tunnu tavoittavan kohdettaan koskaan täydellisesti. Samoin kuin tekemällä nykyteatteria tai määrittelemällä jokin esitys nykyteatteriksi tuotetaan automaattisesti mielikuva jostakin olemassa olevasta teatterimuodosta, kirkkdraama, bibliodraama (käsitteistä ks. Aalto & Turpeinen 2012) ym. ovat lähestulkoon erottamattomissa odotuksista, jotka länsimaisessa kristillisessä yhteiskunnassa elävä niihin kohdistaa. Selitystä tähän kehitykseen voidaan etsiä käytännöstä, kuten kirkon toimintakulttuurista ja sen asettamista rajoista taiteelliselle toiminnalle, mutta nähdäkseni syvempi selitys, mikäli sellainen on löydettävissä, on läsnä jo aiheen tiedollisten lähtökohtien määrittelyssä.

Aalto ja Turpeinen (2012: 1, 3) esittävät teatterin ja uskonnon alkupisteet samaksi: kautta aikojen ihmiset ovat turvautuneet rituaaleihin kommunikoidakseen jumalten tai henkien kanssa. Tämän kehityskulun ulottaminen sellaisenaan kristinuskon alaan ei käy helposti edes kristillisen kirkon historiaa tarkastelemalla, mutta teatterin määrittelyminen alkutilassaan uskonnolliseksi toiminnaksi korostaa sen rituaalista puolta ja ohittaa monet muut teatteritaiteeseen liittyvät ilmiöt, kuten ajattelun, muistin ja jäljitteystä syntyvän nautinnon vähemmän merkityksellisinä. Tätäkin vaikeammaksi teatterin alkupisteen tavoittamisen tekee ihmistietoisuuden valtavuus. Toistaiseksi näyttää kiistatonta, että korkeampi ajattelu on aina jonkinlaisessa yhteydessä ritualistiseen toimintaan, joskaan ei niin selvästi, että kysymys, onko teatteri uskoa vai ajattelua, tulisi ratkaistuksi. Teatterin mieltäminen rituaaliksi on enemmän tapa katsoa asiaa kuin ehdoton varmuus. Todellisuudessa ei ole mitään varmuutta siitä, että esimerkiksi kaikki antiikin kansalaiset olisivat uskoneet varauksetta teatterin ja jumaluskon yhteyteen, siitä huolimatta, että maailmankatsomuksen ja taiteen välinen yhteys oli omaa aikaamme näkyvämpi.

Meitä ympäröivän maailman ja siitä erilaisin käsittein puhutun välinen suhde tuo esiin taiteen ja uskon alla vallitsevan perusristiriidan: todellisuuden tavoittamisen ja sen tavoittamattomuuden. Mitä tulee sekä uskonnon että teatterin historioihin, molemmat ovat hyödyntäneet jonkinlaista selittämätöntä, *tuolla puolella vallitsevaa*, todellisuutta, vaikka parhaassakaan tapauksessa representoiva rituaalisuus ei ole enempää kuin arvaus siitä, miten asia saattaisi olla. Mutta tässä tavoitamme erään perustavanlaatuisimmista eroista teatterin ja uskonnon välillä. Nimittäin teatterin kontekstissa ei viime kädessä ole välttämätöntä tavoittaa lopullista totuutta: kokonainen esitys voi perustua kahden näkökulman törmäämiseen vailla lopullista vastausta, asiat voidaan kääntää ylösalaisin ja pahuuskin voi voittaa (havaintoon palataan myöhemmin). Sen sijaan kristilliseen uskoon vihkiytyneelle teatteri ei ole koskaan pelkästään teatteria. Se on tietyn maailmankäsityksen, *varmuuden*, ja siihen uskomisen ympäröimää taiteellista toimintaa. Jokelan uskontunnustus (ks. s. 5) esimerkiksi kertoo ennen kaikkea hänestä itsestään kristittynä, ei teatteritaiteen reunaehdoista. Voidaan ajatella, että silloin, kun usko horjuu, kyse on vaivoin teatterin merkitykseen uskomisesta.

Sen sijaan, että yritettäisiin tavoittaa yhtä kaikkina aikoina vallitsevaa tiedollista todellisuutta (esim. *teatteri on uskonto*), on aiheellista huomata, että kuten pois-

saolon ja läsnäolon tapauksessa, kaksi ristiriitaista käsitystä voivat vaihdella koskaan toisiinsa täysin sulautumatta. Larner lähestyy aihetta artikkelissaan *Metaphor II: understanding dramatic form in the transportation systems of metaphor* (2004) tragikomedian määrittämisen kautta. Larnerin mukaan (s. 90) komedian ja tragedian vaihtelu on tyyppillistä teatterin kuvaamalle ihmiselämälle ja heijastaa mm. toivon ja toivottomuuden vaihtelua. Kun tragediassa pahimmat pelot voivat käydä toteen ja täystuho on mahdollinen, komedia ”on tarkkaan suojattu maailma”. Yksin tämä havainto auttaa selventämään jotakin kristillisen teatterin kontekstista. Esimerkiksi Aalto ja Turpeinen (2012) tuovat esille työssään moneen otteeseen metaforisia näkymiä kristillisen teatterin arjesta. Joitakin haastatteluaineiston joukossa esiintyviä ilmaisuja ovat ”saunatakinäytelmä”, ”ajetaan kirkon mopolla” ja ”Kristityn ajama auto ei kulje yhtään sen erilaisemmin kuin jonkun muun ajama”. Yhteistä tällaiselle kielelle näyttää olevan, että huolimatta sen käytäntöön palautuvista tarkoituseristä näkymä ei ole millään muotoa traaginen. Puhtaan tragedian näkökulmasta kristinuskon sovittaminen teatterin sisälle tai toisinpäin ei voi johtaa lopullisesti synkkään näkymään, pahuuden voittoon tai toivon menettämiseen, koska kristillisessä kontekstissa kuolemaa seuraa ylösnousemus.

Larnerin kuvaama tragedian ja komedian yhteensovittaminen tuntuu pääosin mahdottomalta, vaikka molemmat ovat läsnä draamassa. Tragikomedian synteesi on paradoksi: asia ei voi olla yhtä aikaa traaginen ja koominen, mutta minä tahansa annettuna hetkenä se näyttää sisältävän näistä molemmat, mikä johtaa päättelämään, että tragedia ja komedia pikemmin vaihtelevat kuin vallitsevat samaan aikaan. Missä tämä vaihtelu tapahtuu? Jos sanomme, että tietty draamallinen tapahtuma voi olla sekä traaginen että koominen, tämän täytyy sisältää, että se ei ole näistä molempia kaikille ihmisille samalla tavalla kaiken aikaa, mutta vielä merkityksellisemmin, että sama tapahtuma voi näyttäytyä *samaan aikaan* traagisena tai koomisena eri katsojille riippuen näiden katsomistavoista, joihin vaikuttavat henkilökohtainen historia, teatterin konventioiden ymmärtäminen, odotusarvot jne. Kristillisessä yhteydessä katsomistapahtuma ei periaatteessa ole lainkaan erilainen, mutta tragedian ja komedian — toivottomuuden ja toivon, kuoleman ja ylösnousemuksen — tulkintaan vaikuttaa tietysti itse kristinuskon ja sen muokkaama maailmankatsomus. Epävarmuus, jota Larner korostaa tragikomedian analyysissään, muuttuu kristinuskon sisällä lopulta varmuudeksi, koska huolimatta teatterin syvimmistäkin pyrkimyksistä, jonkinlainen lopullinen ratkaisu on kristillisyydessä jo annettu.

Teatterin ja uskonnon käytännöllisempää puolta näyttää kaikissa vaiheissa koskettavan perinteen ja sen soveltamisen välinen jännite. Sekä Jokelan että Aallon ja Turpeisen opinnäytetöistä selviää, että kristinuskon parissa tehtävä teatteri ei ole yhteen muotoon rajattua, mutta jonkinlaisen taiteellisen vedenjakajan näyttävät muodostavan nykyteatterin soveltava lähestymistapa ja ”saunatakkinäytelmän” perinteinen Raamattua kuvittava toiminta. Koska pääsiäisdraaman analyysissä edellä on huomioitu joitakin perinteisemmän lähestymistavan tekijöitä, keskityn tässä erityisesti soveltavan teatterin ja uskonnon väliseen suhteeseen. Yksinkertaisesti sanottuna soveltava näkökulma tekee mahdolliseksi tuottaa (muodoltaan, sisällöltään) monenlaisia teatteriesityksiä monenlaisista uskonnollisista aiheista. Tätä sivutaan seuraavassa Aallon ja Turpeisen havainnossa (2012: 42):

Ihmiset muodostavat mielikuvansa asioista niin vähin perustein ja stereotyyppien perusteella. Kristillisyys kun voi olla niin monenlaisia ja nimenomaan sitä monimuotoisuutta ja erilaisuutta tarvitaan myös teatterin kentälle.

Katkelma kuvaa mahdollisesti enemmän kristillisen teatterin käytännön haasteita kuin soveltavan teatterin rajoituksia, mutta monimuotoisuuden aiheeseen on syytä paneutua tarkemmin. Mielenkiintoisesti edellisen jälkeen Aallon ja Turpeisen haastattelema teatterintekijä (jolta havainnon kuvittelen olevan peräisin, vaikka asiaa ei ole tarkennettu) siirtyy selvittämään, kumpi ”voittaa vedon” lopullisessa mittelössä, taide vai aate (l. usko), ja päättyy oman ihmisyytensä kannalta jälkimmäiseen. Etsittäessä teatterin ja uskonnon olemuksellista eroa on välttämätöntä tehdä selväksi, että vaikka kristillisyys voi olla monenlaista, kuten edellä on todettu, se ei kuitenkaan voi olla mitä tahansa. Huolimatta siitä, näkyykö kristillisyys aiheen käsittelyssä, tekijöiden uskonnollisuudessa tai maailmankuvassa, teatteritoiminta rakentuu olemassa olevalle käsitteelliselle pohjalle, jota soveltava näkökulma ei pysty täysin häivyttämään. Uskomisen kaikessa moninaisuudessaan on hedeelmällinen aihe soveltavan teatterin perinteitä rikkovalle käsittelytavalle, mutta mikäli teatterintekijöiden pyrkimys on minkä tahansa uskomisen tai ei-uskomisen käsittelemisen teatterin moninaisin keinoin, silloin ei nähdäkseni puhuta enää kristillisestä teatterista.

Soveltamisen ja perinteen aihetta sivuaa henkilökohtaisuuden läsnäolo. Mikäli teatterintekijä tunnustaa oman kristillisyytensä (ymmärtääkseni hän ei voi olla kristitty ja ei-kristitty samaan aikaan), hänen kristillisyytensä on läsnä teatterin tekemisessä

eräänlaisena sisäisenä varmuutena, vaikka hän olisi valinnut työmenetelmäkseen minkä tahansa teatterimuodon. Hän voi kaikesti jättää uskontonsa teatterin ovelle ennen harjoituksia tai esitystä, mutta teorian tasollakin tämä tuntuu epätodennäköiseltä, koska uskominen ei ole kuin rooliasu, joka puetaan tai riisutaan tarpeen vaatiessa. Uskominen on totuuteen verrattavissa, mutta mahdollisesti totuudestakin kauempaa, aina tietoisuuden alkupisteeseen palautuvaa varmuutta. Se, että kristityn maailmankuvassa on käsitteitä, joiden mukaan suunnistaa, ei ole mikään tiedollisesti vaihteleva katsantokanta, joka voidaan taidetta tehtäessä ohittaa.

Kristinuskon yksityiskohtaisuudessa, sen nimenomaisuudessa, on tavoitettavissa uskoa edellyttävä varmuus, joka ylittää maalliset pyrinnot. Teatteri tietoisuutena on verrattain rajatonta, mutta rajattomuudessaan myös hatarammalla pohjalla. Teatteri voi koota yhteen monia eri maailmankäsityksiä, taustoja ja totuuksia, mutta joutuu joka kerta synnyttämään uuden ritualistisen mytologian, joka ei palaudu yksiselitteisesti mihinkään uskontokuntaan tai olemassa olevaan käsitystapaan. Toinen tapa katsoa asiaa on huomioida teatterin käytännölliset rajat ja rikkaudet. Jossakin määrin näyttää selvältä, että perinteisintäkin teatteriesitystä katsottaessa esityksen koko voima perustuu siihen, mihin saakka katsojat saavat ymmärtää näkemänsä haluamillaan tavoilla, silloinkin, kun näkymä ei ole varsinaisesti muuttunut. Esimerkiksi *Hamlet* toimii vuosisatojen esityshistoriansa jälkeenkin niin odotusarvoilla kyllästettynä esteettisenä kokonaisuutena kuin vastaamattomana kysymyksenä olemassaolon vaikeudesta. Teatterissa emme voi koskaan olla liian varmoja siitä, mikä on lopullisesti oikea ratkaisu, ja pahimmassa tapauksessa uskomineenkaan ei tarjoa meille lohtua:

Tuo tunto tekee pelkureita meistä;
ja päätöksemme luonnonraikkaan punan
noin surkastuttaa valju epäröinti,
ja merkittävät, ponnekkaatkin hankkeet
pois soluvat uomastaan sen huolen tähden,
kadottain teon nimen.

(Hamlet, 3. näytös 1. kohtaus, Yrjö Jylhän suomennos)

Koska teatteri ja uskonto ovat sekä käytännöllisiä että käsitteellisiä ritualistisia kokonaisuuksia, on ainoastaan odotuksenmukaista pyrkiä näkemään niissä eettisiä johdonmukaisuuksia, sanalla sanoen opetuksen siitä, kuinka tulisi elää. Tässä kuitenkin törmäämme

kenties lopulliseen käsitteelliseen epäsuhtaan teatterin ja uskonnon välillä. Mikäli pysähtyyään tarkastelemaan, mistä luovuus, varmuus tai jopa elämä ovat lähtöisin, päästään käsiksi olemassaolon peruskysymyksiin, mutta tämän jälkeen tapahtuman kuvaus muuttuu merkityksettömäksi. Teatteri ei ole sen parissa toimivalle eettinen ohjenuora sinänsä, mutta uskonto saattaa tätä hyvin ollakin. Kristityn kilvoittelusta huolimatta pyrkimys näyttää kaikissa vaiheissa olevan kohti jotakin ennalta sovittua. Selvimmin tämä tulee esille hyvän ja pahan käsitteissä, joista sekä Aalto ja Turpeinen että Jokela kirjoittavat. Kysymys siitä, mikä on sallittua uskon ja teatterin kohtaamisessa, on keskeisimpiä, mutta myös vaikeimmin vastattavissa.

Opinnäytetyönsä pohdintaosiossa Turpeinen (s. 44) kirjoittaa: ”Esityksiä voi tehdä aiheesta ku[i]n aiheesta, kuitenkin kristillisestä näkökulmasta ja arvopohjasta käsin.” Lainauksen alkuosa ja loppuosa näyttävät olevan keskenään ristiriidassa sellaisella tavalla, että on tarkistettava, tarkoittaako Turpeinen todella, mitä sanoo. Lukijalle jää käsitys, että kristillinen teatteri pystyy tarttumaan mihin tahansa aiheeseen, mutta käsittelemään sitä ainoastaan valmiin mentaalisen verkoston sisällä. Miten tämä on mahdollista? Jokela (s. 30) käsittelee omassa kappaleessaan ”hyvän ja pahan taiteen” ristiriitaa kristillisessä kontekstissa. Hän kirjoittaa, että erityisesti soveltavan teatterin yhteydessä ”taiteilijan on oltava valmis tekemään lähes mitä vain”. Tekemisellä hän ilmeisesti viittaa konkreettiseen tekemiseen: näyttelymiseen, esiintymiseen tms. Jokela käyttää omia arvojaan vastaan toimivana esimerkkinä sadomasokismin puolustamista. Kuvauksen jälkeen asia ei voisi näyttää selvemmältä: sadomasokismin tapauksessa kristillinen maailmankatsomus ei salli fetisismin puolustamista, nähtävästi ei siinäkään tapauksessa, että ketään ei satutettaisi eikä esityksen tekijän tarvitsisi itse harjoittaa sadomasokismia sitä puolustaakseen.⁵ Ajatus synnistä (vääryydestä, pahuudesta) eristää kristillisen teatterintekijän, mutta ei ainoastaan teoissa, vaan ajatuksissa: pelkkä aiheeseen tarttuminen muuttuu mahdolliseksi, koska on yksinkertaisesti aiheita, jotka eivät salli tarkastelua. Jokelan esimerkissä ei ole käsitteellisesti kyse ainoastaan henkilökohtaisesta vakaumuksesta, vaan yhteisesti ymmärrettävästä kristillis-eettisestä erosta hyvän ja pahan välillä.

⁵ Jokela ei itse asiassa kuvaa tässä kohdassa itseään kristillisten arvojen edustajaksi, mutta koska hän kirjoittaa oman henkilökohtaisen uskovaisuutensa näkökulmasta, oletan, että myös sadomasokismin tapauksessa häntä ohjaavat kristillinen moraali ja maailmankäsitys. Kappaleen lopuksi hän kirjoittaa: ”Sanalla on valta. Sana puhuu totuuksia näkymättömään maailmaan luoden sitä todeksi.” Tässäkään Jokela ei ole määritellyt tarkemmin, mitä tarkoittaa *sanalla*, mutta pelkästään retorisin perustein on pääteltävissä, että kyseessä on sekä mikä tahansa puhuttu sana (teatterin lavalla esimerkiksi) että kristillinen sana (l. evankeliumi).

Pahuuden määrittäminen teatterissa on vaikeaa siksi, että on erotettava toisistaan se, mitä tapahtuu aiheen ympärillä eli ihmisten yksityisyydessä, ja se, millaiseen sanomaan teatterin tekijät työskentelyssään sitoutuvat. Tietenkään näitä ei voida täysin irrottaa toisistaan, koska teatteri on myös tekijöidensä näköinen ja näistä riippuvainen taidemuoto. Mutta mahdollisesti juuri tekijän tarkoitusperän erottaminen siitä, mitä todellisuudessa tapahtuu, mitä me yleisönä näemme, auttaa selventämään hyvän ja pahan välistä vastakkainasettelua. Käsitellessään ”vääristynyttä taidetta” Jokela (s. 35) viittaa Helsingin Sanomien artikkeliin ”Pyhän puutteesta tulee paha”, jossa on käsitelty pyhyttä taiteessa. Artikkelissa on pohdittu esimerkiksi natsien Nürnbergin puoluekokouksen yhteyttä taiteeseen, toisin sanoen sitä, voidaanko esimerkiksi puoluekokouksessa soitettua musiikkia pitää pyhyiden takeena. Kysymykseen on vaikea vastata tyydyttävästi selvittämättä, voidaanko puoluekokousta ylipäätään missään olosuhteissa pitää taiteellis-uskonnollisena tapahtumana, mutta taiteen rajaaminen tarkoitushakuiseksi toiminnaksi — tarkoitushakuisesti erityisesti siinä mielessä kuin juutalaisviha nähdään natsien toiminnan motiivina — johtaa joko heikkoon taiteeseen tai maailmankäsitys edellä järjestäytyvään taiteelliseen toimintaan, joka on itse asiassa jokseenkin samalla tavalla rajattua kuin kristillinen teatteri. Se, että taidetta *hyödynnetään* milloin mihinkin tarkoitukseen (mainontaan, puoluekokouksiin), ei kerro taiteesta sinänsä, vaan sen soveltamisen mahdollisuuksista. Varmastikaan ei voida ajatella, että 1930-luvulla Saksan kansalaisen liittyttyä natsipuolueeseen hän menetti samalla kykynsä nauttia taiteesta tai ymmärtää taiteen metaforisuutta. Tämän lisäksi oletus, että ihminen toimisi jollakin tavalla pahuuden kätyrinä ja hyödyntäisi taidetta tähän tarkoitukseensa, näyttää riittämättömältä. Kyseessä on samanlainen harha kuin missä tahansa teatterin yhteydessä väittäminen, että ritualistiseen toimintaan osallistuja toimisi yksiselitteisesti yhdestä kirkkaasta motivaatiosta käsin, ei monien risteilevien halujen ja tarpeiden kantajana.

2.3 Lopussa on usko

Suhtaudutaan teatterin tekemiseen millä tavalla tahansa, kyseessä on lopulta täydellistä määritelmää pakeneva taiteellisen toiminnan ja metaforisen ajattelutavan synteesi. Tässä luvussa on pyritty korostamaan ennen kaikkea mielen osuutta teatterin ja uskon kysymyksessä. Teatterin näkeminen uskontona on ainoastaan mahdollista siinä mielessä, että teatterityö ja siinä menestyminen vaativat uskoa johonkin suurempaan asioiden kulkuun kuin

mihin yksittäisen tekijän tai tekijäryhmänkään käsityskyvyt riittävät. Teatteriesityksen näkeminen loogisena kokonaisuutena on sellaisenaan todiste taidemuodon mystillisistä lähtökohdista. Kuinka me pystymme ymmärtämään esitystä? Millä tavalla tarinat rakentuvat vastaanottajan mielessä? Mikäli vastaus on yksinkertaisesti Jumalan avulla, tämä ei auta paikantamaan metaforien tulkinta-aluetta eikä vastaamaan kysymykseen, *miten* tulkitseminen tapahtuu. Itsensä näkeminen teatteriesityksen maailmassa on kaksinkertainen heijastuma maailmasta, joka samalla kertaa on ja ei ole, minkä vuoksi kumpikaan valinta ei johda varmuuteen.

Sekä Larnerin komedian ja tragedian analyysistä että Bertin nykyisyyttä ja ikäaikaisuutta yhdistävästä myytin uudelleen tuottamisesta voidaan päätellä, että teatteritapahtumassa on viime kädessä kyse kahden tietoisuuden — kutsuttakoon niitä inhimilliseksi ja yli-inhimilliseksi — vaihtelusta ja näitä kahta yhdistämällä kokonaan uuden tietoisuuden synnyttämisestä. Uskonnollisimmassakaan muodossaan teatteri ei ole pelkkää uskomista. Kuten Ubersfeldin edellä kuvaamassa lapsen leikissä, primitiivinen alkutila yhdistyy konkreettiseen, näkyvään maailmaan, ja tapahtuu näin yksilön kehityksen osana (myöhemmin lapset menettävät kiinnostuksensa mielikuvitusleikkiin ja leluihin) ja kahta eri ajattelutapaa eli poissaoloa ja läsnäoloa yhdistävänä tietoisuutena. Mutta tämänkin jälkeen on pidettävä vähintään mahdollisena, että näkyvän ja ei-näkyvän yhdistäminen ei ole lopullista. Teatteriksi voidaan kutsua arjen ylittävää tietoisuutta, mutta tämä tietoisuus saattaa kaikesta huolimatta olla ristiriitainen ja jatkuvassa liikkeessä. Mikäli teatteri nähdään pelkkänä uskontona, se voi olla sitä ainoastaan siinä tapauksessa, että teatteriin osallistuva todella elää kokemustaan, minkä en usko olevan todellisuutta suurelta osin viihteellisessä ja kulutuskäytänteisiin perustuvassa kulttuuri-ilmastossa. Esityksen sisälläkään näkymä ei ole ehdoton. Yhden teatteriesityksen aikana katsoja saattaa rishteillä monien eri tietoisuustasojen välillä, aina oman mukavuuden tiedostamisesta kuolemattomiin kysymyksiin lavalla.

Teatterin ja uskonnon käsitteellinen murentuminen viimeisten sadan vuoden aikana heijastaa mielen murentumista uudessa maailmassa. Informaation määrän ja hajanaisuuden keskellä on yksinkertaisesti vaikeampaa löytää mitään, mihin todella uskoa. Aalto ja Turpeinen pyrkivät opinnäytetyössään Jokelan tavoin selvittämään, minkälainen teatteri palvelisi kristinuskon ja kirkon tarkoitusta parhaiten nykyaikana. Joka tapauksessa uusien teatterimuotojen edessä länsimaisen kirkon uudistumispyrkimykset

näyttävät yhä todellisemmilta, ja soveltavan teatterin näkökulma tuntuu palvelevan kristillisen teatterin tarpeita hyvin. Teatterin näkeminen välineenä suuremman tarkoituksen palvelemisessa on aina keino ratkaista sen merkitys yhteiskunnassa. Mikä on tämä suurempi tarkoitus? Kuvitelkaamme teatteriesitys, joka tapahtuu kirkossa. Selvyiden vuoksi olettakaamme, että esityksen tekijät eivät ole kristittyjä eivätkä he ole esittämässä kristillistä näytelmää. Katsoja, joka istuu kirkon penkissä, kohtaa esityksen, joka tapahtuu valmiiksi seremoniallisessa ja symbolisessa tilassa, mutta jota hyödynnetään uudenlaisen seremonian tuottamiseen. Onko katsojan mahdollista nähdä teatteri pelkkänä teatterina sitä ympäröivästä uskonnollisesta kontekstista huolimatta? Eikö silloin, jos esitys ei millään tavalla käsittele uskonnollista aihetta, sen heikkoutena voida pitää juuri tätä poissaoloa? Mutta mistä tiedämme, että kyseessä on näkemys, joka herää jokaisessa katsojassa? Voihan olla yhtä hyvin mahdollista, että katsoja alkaa täyttää esityksen metaforisempia kohtia kristillisillä sisällöillä. Tämä voi ulottua niinkin pitkälle kuin sen olettamiseen, että onnellinen loppu on kristillisen näkemyksen mukainen. Vaikka esitys ei loppuisi onnellisesti, voidaan yhä ajatella, että maailma, johon katsoja palaa, on kristillinen ja hyvä. Vaikka esityksessä kirjaimellisesti kiellettäisiin kristinuskon osuus esimerkiksi lauseella ”tämä esitys ei käsittele kristinuskoa”, katsoja pystyy silti näkemään esityksen esimerkiksi kritiikkinä kirkon sisällöttömyyttä kohtaan.

Edellisen kaltainen jatkuva tiedollinen tavoittamattomuus on mahdollista, koska katsomisen tavat eivät rajoitu esityksen sisäiseen maailmaan, vaan kattavat paljon enemmän, käytännöllisesti katsoen koko kysymyksen tietoisuudesta. Katsomisen moninaisuuden tunnustaminen on välttämätöntä etsittäessä teatterin ja uskonnon eroa. Huolimatta teatterin ritualistisista implikaatioista, on mahdotonta ylenkatsoa länsimaisen teatteritaiteen (niin kuin oikeastaan uskonnonkin) käytännöllistä puolta, joka yhä kutsuu ihmisiä ensi tilassa *katsomaan*, *todistamaan*, jotakin, joka on valmistettu heitä varten. Samoin kuin kuka tahansa jumalanpalvelukseen osallistuva ei voi päättää tarjoilla muille ehtoollista, teatterin katsoja ei voi yhtäkkiä muuttua esityksen osaksi, ei ainoastaan siksi, ettei hänellä olisi siihen tarvittavaa taitoa, vaan siksi, ettei hän tunne koodistoa eikä teatteritoiminnan tarkoitusta. Näyttää siltä, että teatteritapahtuman keskellä tärkeimmäksi kysymykseksi nousee yhä, miksi katsomme, mitä katsomme; mikä on kaiken taustalla valitseva tarkoitus.

Käytännöllisesti katsoen kirkon tai teatterin penkissä istuminen ei ole ole-
muksellisesti kovin erilaista toimintaa. Molemmissa on kyse jonkin suuremman tietoi-
suuden vastaanottamisesta, sen kriittisestä tarkastelusta ja sen metaforisesta vaikeudesta.
Teatterin ja uskonnon mielen herättävä voima vaikuttaa aina olevan osallisena niiden ri-
tuaaleissa. Pimeässä tai hiljaa istuminen (toisinaan molemmat yhtä aikaa) eivät ole aino-
astaan kuuliaisuutta ja hyvän tavan mukaista, vaan sallivat huomion kohdistua sinne,
missä tärkein myytin purkamiseen vaadittava työ tapahtuu, ajatteluun. Uskonnon tapauk-
sessa ajattelu voidaan korvata uskomisella, mutta ei ole epäilystäkään siitä, että ymmär-
tääksemme mitään syvempää kristinuskon mytologisesta luonteesta pelkkä tunteminen
vailla ajattelua ei riitä. Bert (2002: 8) kirjoittaa teatterin uskonnollisuuden yhteydessä
(oma suomennokseni): ”Nähdäkseni ajatus ’teatteri on uskonto(a)’ ei välttämättä käänny
muotoon ’elokuva on uskonto(a)’”, mutta juuri ajattelun näkökulmasta elokuva saattaa
olla yhtä paljon, ellei enemmän, uskontoa kuin teatteri. Pimeässä hiljaa istuminen ja ta-
voittamattoman tavoittaminen toimivat elokuvateatterissa aivan samalla ritualistisella in-
tensiteetillä kuin teatterissa.

Jokela (2010: 32) kirjoittaa vastustavansa ajatusta kärsivästä taiteilijasta:
”Kokemukseni mukaan itse taiteenteko ei ole tuskallista, vaan toteuttamaton halu tehdä
jotakin.” Jokela ottaa analyysissään kantaa siihen, millaista taiteen tekeminen emotionaa-
lisesti on ja millä tavalla sen voi selittää itselleen taiteilijana. Mutta kärsimyksen ehdot-
tomuudessa, kuten sen korostamisessa, että teatteri tuntuu todelliselta, oletetaan kyseessä
olevan yksi ihmisen kokonaisvaltaisesti kattava tila, joka ympäröi koko katsantotapaa.
Todellisuudessa kärsimys ei ole sen yksinkertaisempi käsite kuin teatteri tai uskomisen.
Jos seuraamme puhtaasti mentaalista polkua, kärsimys voidaan nähdä kahden ristiriitai-
sen todellisuuden jatkuvana yhteiselona ihmismielessä. Jos taiteilija valitsee tehdä tai-
detta, hänen voidaan odottaa tulevan myös tekemisiin tavoittamattomien todellisuuksien
kanssa. Vaikeus, jota Jokela ei varsinaisesti käsittele tekstissään, ei ole mitään tavan-
omaista olemassaolon vaikeutta, vaan yhä syvenevän merkitysverkon selvittämisen vai-
keutta. Kärsivimmänkään taiteilijan ei voida kuvitella kärsivän jokaisen teoksen kohdalla
samalla tavalla alusta loppuun, eikä kristinuskon ole vaikeutena hahmottuvan kärsimyksen
suhteen poikkeuksellinen käsiteverkosto, kuten näkyy Jokelan lainaamassa psalmiteks-
tissä (s. 39):

Vaikka sanoisin: "Nyt olen pimeyden kätköissä, yö peittää päivän valon", sinulle ei pi-
meys ole pimeää, vaan yö on sinulle kuin päivänpaiste, pimeys kuin kirkas valo."

Pystyäksemme käsittämään pimeyden valona meidän on ymmärrettävä mitä monimutkainta mentaalista asetelmaa, joka ei palaudu yksinkertaiseen sanaleikkiin, mutta silti hyötyy kahden epämääräisen käsitteen — pimeys ja valo — monimerkityksisyydestä. Edellisessä psalmissa tulkinnan keskiössä näyttää olevan valo ymmärtämisen metaforana: ihmisen kyvyt nähdä ja ymmärtää ovat rajalliset (pimeys), mutta Jumalalle tai jumalan kaltaiselle tietoisuudelle ymmärtäminen on rajatonta (valo). Teatteri on uskonnon tavoin sanan molemmissa merkityksissä näkemistä, mutta sillä erotuksella, että ymmärtämisen koineisto ei palaudu mihinkään tiettyyn jumalakäsitykseen tai sen rajaamaan maailmankuvaan. Enempää todistusaineistoa perustavanlaatuisimpaan eroon teatterin ja uskonnon välillä ei tarvitse etsiä kuin verrata antiikin teatteritaidetta nykypäivään. Teatteri näytelmineen on säilynyt merkillisen hyvin huolimatta siitä, että maailmankäsitys on uudistunut monta kertaa vuosisatojen aikana. Tällaisen pysyvyyden voi ainoastaan mahdollistaa asiassa itsessään vallitseva käsitteellinen huokoisuus, joka näyttäytyy etiikkana, mysteerinä ja historiana, ja joka yhä vaatii katsojaa sanan molemmissa merkityksissä; ihmistä, joka vetäytyy hiljaisuuteen vastaanottamaan häntä suuremman todellisuuden.

Anne Ubersfeld (2003 [1982]: 245) kuvaa ajan pysähtymisen mahdottomuutta teatterissa lainaamalla Herakleitosta: ”Kukaan ei kylve samassa joessa kahdesti.” Osa teatterin nautinnosta liittyy aina ajan manipulointiin. Edellä löydämme katsojan, joka uppoutuu hiljaisuuteen, ja hänen kokemuksensa vahvistuu sillä, mitä suuremmasta suljetusta maailmasta hän saa olla osallinen. Tavallisesti valojen pimentäminen ja katsomaan hiljentymisen ovat keinoja yhä suuremmalle fantasialle, ajan ja paikan jähmettämiseksi. Dokumentaarisinkaan esitys tuskin pystyy kommunikoimaan sitä ympäröivän maailman kanssa reaaliajassa täydellisesti, eikä tämän kuvittelisi olevan sen tarkoituksenaan, sillä voisimme yhtä hyvin ”katsoa” todellisuutta. Samalla tavalla uskonnollisessa kontekstissa astutaan todellisuudesta johonkin määrittelemättömämpään tilaan. Esimerkiksi ehtoollisella, huolimatta siitä, kuinka monia tuhansia ehtoollisia on jo jaettu ja tullaan tämänkin jälkeen jakamaan, juotavana on jokaisella kerralla Kristuksen veri. Ubersfeld kuvaa tätä läsnäolon ja poissaolon jatkuvaa yhteiseloä ilmaisulla ”halu puutteena” (s. 247, oma suomennokseni):

Halun kohde pakenee jatkuvasti; se on ja se ei ole: se toistaa haluajalleen jatkuvasti: ”Minä olen ja minä en ole, mitä minä olen.” Jos teatterissa on löydettävissä omintakeinen intohimo, se majoittuu tässä keskeytymättömässä paossa. -- Kiinnittää halunsa yhteen tiettyyn näyttelijään on luopua katsojan roolistaan, kieltää teatterillinen kokemus. Katsojan halun

ja lavan välinen suhde on loputonta vaellusta, mutta myös pysyvää turhautumista. Eikä turhautumista aiheuta yksin halu, lavatilan kaiken kattavuus on kohde vaatimuksille, joita ei voida täyttää. Katsojan olennainen tila on tyytymättömyys, ei ainoastaan koska hän ei voi omistaa halunsa kohdetta (ja vaikka hän voisi, hän omistaisi jotakin muuta kuin mitä hän halusi), vaan koska hänen älynsä sellaisenaan ei pysty kuromaan eroa umpeen.

Ubersfeld lopettaa analyysinsä toteamalla, että teatterin lopullisen merkityksettömyyden edessä myös semiologi vaikenee. Uskonnon ja teatterin lopullinen paradoksi on tässä. Keskittymällä pelkkään älyyn olemme vaarassa vähentää molemmissa tapauksissa läsnäoloa vaativan rituaalin vegetatiiviseen tapahtumattomuuteen, mutta korostamalla sydämen kieltä ja Jumalan suulla puhumista emme huomioi metaforisen näkymän korkeampaa ajattelua vaativaa purkamista. Vastaus teatterin ja uskonnon erillisyyteen ei näytä löytyvän niiden sisältä eikä edes henkisen todellisuuden sisäisen kartoittamisen avulla. Kristittykään ei pysty pakenemaan uskomisen ylimalkaisuuden taakse, vaan hänen on tunnustettava oma erityinen uskonsa. Hän ei pysty kylpemään kahdessa joessa samanaikaisesti; hän on joko teatterin käsitteellisen rajattomuuden palveluksessa huolimatta omista vakaumuksistaan tai hän valitsee teatterista vakaumuksiinsa sopivimmat muodot, jolloin teatteri ei yksiselitteisesti ole hänen kirkkonsa tai hänen uskontonsa. Mutta itse uskomisen ei vähene kummassakaan tapauksessa. Jos teatterin vallitseva tragedia on epäonnistumisen tai merkityksettömyyden kauhu, asia voi korjaantua ottamalla huomioon todellisuuden mielekkäästi järjestäytyvä ja humoristinen vaihtoehto. Tätä on tarkasteltu Marc Normanin ja Tom Stoppardin käsikirjoituksessa *Rakastunut Shakespeare* (1998), joka muiden teemojensa ohella keskittyy teatterielämän vaikeuksiin. Eräässä elokuvan alkupuolen kohtauksessa velkaantunut teatterituottaja Philip Henslowe on vähällä kokea surmansa, kun hänen kiskurinsa Hugh Fennyman pysäyttää hänet kadulla saatuaan tietää, että teatterit on suljettu ruton takia (oma suom.):

Fennymanin kätyri Lambert tarttuu Henslowea kurkusta ja alkaa raahata tätä eteenpäin.

FENNYMAN: Tällä kertaa saappaat lähtevät jalasta.

HENSLOWE: Mitä minä olen tehnyt, herra Fennyman?

FENNYMAN: Teatterit on suljettu ruton takia.

HENSLOWE: Niin, se.

FENNYMAN: Juhlamestarin käskystä.

HENSLOWE: Herra Fennyman, sallikaa minun kertoa jotakin teatteritoiminnasta.

He pysähtyivät.

HENSLOWE: Sen luonnollinen tila on yhtä kuin ylitsepääsemättömät esteet matkalla kohti täydellistä tuhoa.

FENNYMAN: Mitä me siis teemme?

HENSLOWE: Emme mitään. Outoa kyllä, kaikki järjestyy hyvin.

FENNYMAN: Miten?

HENSLOWE: En tiedä. Se on mysteeri.

LAMBERT: Tapanko hänet, herra Fennyman?

Kuuluu kellonsoittoa. Kuuluttaja kulkee katua pitkin.

KUULUTTAJA: Teatterit on avattu! Juhlamestarin käskystä teatterit on avattu!

Fennyman on hämillään. Henslowe irrottautuu Lambertin otteesta.

HENSLOWE: Jos sallitte...

Henslowe jatkaa matkaansa.

Edellisen kohtauksen huumori syntyy erityisesti tapahtumien odottamattomista käänteistä ja metadraamasta, jota käsikirjoittajat kontrolloivat ansiokkaasti. Mutta pystyisimmekö tunnistamaan kohtauksen huumorin, jos sillä ei olisi jonkinlaista pohjaa todellisuudessa? Vaikka elokuvan katsojalla ei olisi omakohtaista kokemusta teatterielämästä, hän saattaisi pimeässä istuessaan nauttia kahden ristiriitaisen käsitystavan kohtaamisesta ja herra Henslowen pelastumisesta. Tätäkin suuremmin hän saattaisi nauttia todistaessaan, että elämällä on sittenkin oma käsikirjoituksensa, jota emme pysty lopullisesti hallitsemaan. Lopussa kyse ei ole rituaalin kontrolloimisesta, vaan parhaaseen mahdolliseen lopputulokseen uskomisesta. Mysteeri on tuotu eteemme näkyväksi, mutta vaikka tunnistaisimme kaikki teatterilliset konventiot, jotka tekevät sen mahdolliseksi, niiden keinotekoisuus on lopulta merkityksetön, sillä vesi voi muuttua viiniksi ainoastaan, jos haluamme sen muuttuvan. Ainoastaan uskomalla teemme teatteritapahtumasta todellisen.

3 Huumausdraaman nousu

Raymond Williams kirjoittaa eräässä tunnetuimmista yhteiskunnallisista esseistään *Culture is ordinary* (2002 [1958]) laajemmasta kulttuuritodellisuudesta kuin minkä olisimme halukkaita tunnustamaan. Ymmärtämättömän massan harha olisi työnnettävä syrjään ja ”kaikki ilmaisun ja kommunikaation kanavat tulisi raivata ja avata, jotta koko todellinen

elämä, jota emme pysty tuntemaan ennalta, jonka voimme tuntea vain osittain, silloinkin, kun sitä eletään, saatetaan tuoda tietoisuuteen ja tarkoitukseen” (s. 96). Länsimaisen kulttuurin näkeminen kokonaisena ja irrallisena siitä, mitä sen minäkin hetkenä haluttaisiin olevan, on tietoisuuden äärirajoja koetteleva prosessi ja sotii yleisesti hyväksyttyä tapaa vastaan, kuten Williamsin tekstistä käy ilmi. Tällä hetkellä puhtaan draaman näkökulmasta mikään ei ole länsimaiseen kulttuuritodellisuuteen niin laajalle levinnyt kulutus-hyödyke kuin televisiosarja. Tässä luvussa käytetään vaillinaista termiä *televisio*, vaikka draaman muotoja etsittäessä huomataan, että viimeisten viidentoista vuoden kehitys on johtanut lopulta tilanteeseen, jossa katsojan ei tarvitse enää kiinnittyä tiettyyn kommunikaatiovälineeseen, -kanavaan tai lähetysaikaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tuotannon ja lähettämisen koneistot olisivat ajassamme menettäneet merkityksensä, kuten luvussa tullaan osoittamaan.

Tällä hetkellä televisiodraama elää poikkeuksellista menestyskautta, kenties poikkeuksellisempaa kuin koskaan aikaisemmin. Mistään elokuvan tai teatterin syrjäyttämisestä ei voida puhua, mutta on vaikea kuvitella, mikä draamatuotannon välineistä tavoittaisi länsimaisen katsojan yhtä täydellisesti. Sanan tosiasiallisessa merkityksessä kyseessä on *visio*, joka ulottuu kodista kotiin, yli vuorokausirajojen, kulttuurirajojen, ja suurimmaksi osaksi Yhdysvalloista englanninkielisenä muualle maailmaan. Tosi-tv:n aikakauden päätyttyä (mutta ei senkään kuoltua) draaman keskiössä on jälleen perinteinen tarinankerronta. Ensisilmäyksellä televisiosarjojen runsaus vaikuttaa olevan kysynnän ja tarjonnan kasvua eikä pyrkimystä mihinkään uuteen sirpaleisempaan tietoisuuteen. Toisaalla kirjoittaessaan yhteiskunnan ja draaman suhteesta Williams (2003 [1975]: 306) kuvailee tilannetta, jossa draamasta on tullut länsimainen perustarve (oma suom.): ”Käsilämmme on nyt draama tottumukseen perustuvana kokemuksena: enemmän viikossa, joissakin tapauksissa, kuin useimmat ihmiset olisivat aikaisemmin nähneet koko elämiensä aikana.” Williams kirjoittaa sekä maailman laajenemisesta että tietoisuuden vähentymisestä, siitä, kuinka monet kansalaisista ovat epävarmempia ja tietämättömpiä kuin koskaan aikaisemmin.

Vuosikymmenten perspektiivillä tarkasteltuna Williamsin kuvaamasta tilasta ei olla siirrytty ainakaan selkeämpään suuntaan. Mutta vaikka maailma, jossa elämme, olisi tällä hetkellä tiedollisesti pirstaleisempi, totuuden jälkeinen tai valeutisten

kyllästämä, ei ole syytä olettaa, että draama heijastaisi tätä todellisuutta sellaisenaan. Toisin sanoen draaman puoleen yhä suuremmalla vimmalla kääntyminen ajassamme tuskin tulee selitetyksi pirstaleisuuden *kaipuulla*. Sen sijaan draaman vahvistava emotionaalinen vaikutus ja rakenteen tarjoama turva näyttävät suurelta osin olevan ainoita todella luottamuksen arvoisia sisältöjä mielipiteen ja poliittisen eriytymisen aikakaudella. Draama tarjoaa kiistattomasti silloinkin, kun sitä ei pidetä suuressa yhteiskunnallisessa arvossa, eitosiasiallisen sataman, johon kiinnittyä, ja vielä merkityksellisemmin emotionaalisen vastauksen älyllisesti kuormittuneeseen tilanteeseen. Siksi ensimmäinen ja viimeinen havainto televisiosarjojen runsaudensarvesta uudessa maailmassa on sen ehtymättömyys. Jokin ajassamme kutsuu kaikilla tasoilla tapahtuvan draaman yltäkylläisyyteen, jonka televisioidut muodot eivät ole irtautuneet niiden ikiaikaisista lähtökohdista, mutta varsinaisen yhteiskuntadraaman rinnalla ne ovat yhä vaarassa jäädä välineellisen ja ohi vyöryvän viihteen muistomerkeiksi.

3.1 Katsomisen välineelliset lähtökohdat

Televisiodraaman välineellisissä puolissa sellaisina kuin ne näyttäytyvät internetin ja median hajaantumisen aikakaudella ei ole mitään sattumanvaraista. Länsimainen katsoja on nykyään hallitsemattomampi ja arvaamattomampi, mutta samalla draaman tarpeessa ja ulottuvilla ennen näkemättömällä tavalla. Hän on yhä tavaramerkkien ja nähtävästi häntä varten valmistettujen tuotteiden kuluttaja, ja sanottiin televisiodraaman dramaturgisista ja temaattisista muutoksista mitä tahansa, mikään ei näytä poistavan rentoa, vastaanottavaa tilaa, jonka ympärille draama kietoutuu. Tästä voidaan päätellä, kuten on päätelty monta kertaa aikaisemmin television historian aikana, että (televisio)draama on hyvä keino tietoisuuden karikkojen valottamiseen, mutta että draama itsessään voi myös olla huume. Tällaisessa television paljouden ilmastossa on vaikea kuvitella, että yhden Netflix-sarjan nähtyään katsoja ”valaistuisi” ja alkaisi työskennellä aktiivisesti paremman tietoisien elämän puolesta eikä alkaisi etsiä lisää samaa, josta hän on jo kerran täyttynyt. Etäisyys minkä tahansa kokoisen ja millä tahansa teknisellä erotuskyvyllä varustetun kuvavuorokauden ja katsojan välillä on yhä etäisyyttä, ja katsomisen halu on yhä tosiasiallisesti täyttymätön.

Tällä hetkellä draaman tulvavaikutuksesta kirjoittaminen saattaa olla jo myöhäistä, koska kuten Williams asian esittää, sillä hetkellä, kun suuri yleisö tulee tietoiseksi jostakin trendistä tai esteettisestä taipumuksesta, se saattaa olla jo väistymässä kulttuurin keskeltä sivuun.⁶ Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että draama itse olisi uhattuna tai sen merkitys yhteiskunnan kulttuurielämässä yhtään kirkkaampi. Mahdollisuus valita oma katsomisen kohteensa ja jopa katsomiskokemuksensa on vallankumouksellista lähentelevä muutos, mutta draaman merkityksen tai vaikutuksen kannalta näkymä ei ole lainkaan yksinkertainen, ei ainakaan niin kauan kuin katsojat itse eivät tuota itselleen katsomaansa draamaa. Kaikissa draaman olomuodoissa viesti näyttää nyt olevan osallistumisen puolesta. Suurin paradoksi on siinä, että länsimaista katsojaa kannustetaan osallistumaan yhä intensiivisemmin draaman maailmaan (”oletko jo katsonut sen ja sen tuotantokauden”, ”milloin se ja se sarja jatkuu”, ”oletko jo katsonut tätä tai tuota sarjaa”, ”näitkö jo sen tai tämän jakson”), vaikka tosiasiallisesti katsoja ei tietenkään pysty osallistumaan. Kuvaruudun tuolta puolen hänen mahdollisuutensa ovat ja tulevat olemaan hyvin vähäiset. *The Wire* -sarjaa käsikirjoittanut David Simon on kuvannut suhdettaan (kuviteltuun) yleisöön toteamalla yleisön olevan kuin lapsi, jolle on annettava, mitä se tarvitsee, ei mitä se haluaa (ks. Kupari 2015: 37). Erityisesti television tapauksessa, toisin kuin teatterissa, yleisölle ”sen antaminen”, joka voidaan käsittää viihteeksi, jännitykseksi, seikkailuksi ja milloin miksikin, saa hyvin käytännölliset mittasuhteet. Televisiosarjat näyttävät nyt sisältävän poikkeuksellisen määrän laskelmointia ja jonkinlaista yleisön ääri rajojen etsintää. Mahdollisesti suurin läpimurto television kultakauden alussa on ollut sen ymmärtäminen, kuinka paljon draamaa nykykatsojat pystyvät ottamaan vastaan; kuinka monissa muodoissa se voidaan heille tarjolla ja kuinka petolliseksi ja väkivaltaiseksi tuo prosessi voi muuttua. On itsestään selvää, että monet televisiosarjoista rakentuvat tällaisessa todellisuudessa nimenomaan väkivallan teemojen ympärille (mm. *Breaking Bad*, *Sopranos*, *The Wire*).

Se, että katsoja saa jotakin uutta tietoisuuteensa katsomalla televisiosarjaa, on melko vähäistä sen rinnalla, mitkä hänen todelliset tietoisuuden todentamisen mahdollisuutensa ovat maailmassa. Tämän ei myöskään voi ajatella olevan televisiosarjojen syvin pyrkimys. Erityisesti Suomen ja Yhdysvaltojen rinnastaminen toimii tässä valaisevana esimerkkinä. Suurelta osin näytetään oletettavan, että yhdysvaltalainen televisiosarja

⁶ Williams 1975/2003: 309.

voidaan ottaa Suomessa vastaan, kuten se otetaan vastaan sen kotimaassa, jollakin tavoin saman tietoisuuden saattamana. Mutta tietenkään näin ei voi olla. On lukematon määrä nyansseja, jotka eivät koskaan ulotu kohdemaahan saakka, eivät draaman sisällä eivätkä sen tuotantokoneiston rakenteina. Asia on kaiken jälkeen yhtä monimutkainen kuin se on yksinkertainen. Esimerkiksi mainitun *The Wire* -sarjan tapauksessa draaman pyrkimyksenä on kaikesta päätellen mahdollisimman todenmukaisen kuvan antaminen siitä, millaista elämä on Baltimoressa, vaikka emme voi tietenkään tietää, miten totuudenmukainen tuo kuva on, koska operoimme luottamuksesta käsin. Edes Baltimoren ulkopuolella elävät yhdysvaltalaiset eivät voi olla aivan varmoja, missä määrin sarja perustuu todellisuuteen. Televisiosarja rakentaa aina oman rajatun todellisuutensa yhtä voimakkaasti kuin se avaa syvempiä ja yleisesti avautuvia temaattisia kohteita suuren yleisön tietoisuuteen.

Suuri yleisö on luonnollisesti illuusio. Blau (2003 [1985]: 271-272) kirjoittaa kuvitteellisesta yleisöstä, joka joissakin tilastollisissa puitteissa näyttäytyy tietynlaisena, mutta joka myös jatkuvasti tuotetaan vaillinaisten tilastojen avulla. Tosiasia on, että kukaan ei vielääkään osaa sanoa täydellä varmuudella, millaiset ihmiset katsovat televisiota tai millä motiiveilla varustettuina. Esimerkiksi verrattuna itse tuotteen, televisiosarjan, manipuloimisen mahdollisuuksiin, katsojan ”tavoittaminen” on kaiken kaikkiaan häilyvä prosessi. Tilastoimisen pakkomielle toimii moneen suuntaan ja sopii tietoisuuspyrkimyksillä kyllästettyyn länsimaiseen draamakehykseen täydellisesti: milloin kyseessä on television rajoittuneisuuden ja epäkohtien osoittaminen (monikulttuurisuuden kato, miesten ylivalta jne.), milloin uudesta katsojaryhmästä tai katsomistavasta tiedostuminen. Laajinkaan tilasto ei pysty kuitenkaan tavoittamaan täydellisesti tarvitsevuutta, joka kohdistetaan draamaan kaikissa sen muodoissa. Varmaa näyttää olevan, että jos televisiosarja tarjotaan katsojalle kokonaisen tuotantokauden pakettina, ennen pitkää hän avaa sen, ahmii koko sisällön ja jää kaipaamaan seuraavaa pakettia. Draamaa on siksi mahdotonta rajoittaa yhteen televisiosarjaan (”tämä on paras tällä hetkellä”, ”tätä kannattaa katsoa”), yksittäiseen jaksoon tai tarinalinjaan. Se virtaa tietoisuutena ja tarvitsevuutena eteenpäin, ja nyt enemmän kuin koskaan valmiiksi soseutettuna, sisään rakennetun ironian ja ajatuksen nautinnollisena annospakettina (ks. esim. Nussbaum 2009). *Ajatus* milloin minkäkin televisiosarjan ylivalta ajaa katsojaa, ei mikään tosiasiallinen draaman korkeampi tila. Katsoja haluaa, että hänelle jää edes valta määritellä katsomiskokemuksensa hyväksi tai huonoksi, koska kaikki muu on häneltä riistetty.

Tietokoneen kuvaruudun ja television välillä on olemuksellisesti vähän eroa. Vaikka katsojalle sallitaan nyt valta pysäyttää katsomansa, siirtyä seuraavaan katsomiskohteeseen, kommentoida, etsiä lisätietoa jne., hänellä on ollut paljon tästä vallasta jo kaukosäätimen aikakaudella. Mitä lähemmäs tulemme todellisuutta, jossa katsoja pysyy kontrolloimaan täydellisesti katsomaansa (seuraava vaihe lienee jonkinlainen video-peli-installaatio, jossa kaikki on valittavissa: näyttelijät, tarinalinjat, kuvauspaikat ym.), sen kirkkaammaksi hänen voimattomuutensa käy. Katsojan pikakatselukulttuuri — mahdollisuus pysäyttää, jatkaa, aloittaa alusta, katsoa uudelleen, kommentoida — ei ole osoitus mistään välineellisestä voimaantumisesta, vaan viimeinen epätoivoinen yritys etsiä rauhaa sieltä, mistä sen odotuksenmukaisesti kuvitellaan löytyvän (Blau 2003 [1985]: 275—276):

Whatever the process is, its odd anonymous needs gather around the luminous spot of the video tube, the hegemony of the mass media and information systems, which act in mutually opposing directions: outwardly producing more of the social, but inwardly neutralizing whatever it is that makes the social cohere.

Kyseessä on viimeinen kääntyminen pois siitä, minkä puoleen kääntyä, ja niin yhtälö muuttuu mahdottomaksi ratkaista. Välineellisen paradoksin takia on vaikea uskoa siihen, mistä Kupari (2015: 29) kirjoittaa niin sanotun kolmannen näytöksen eli nykytelevision analyysissään: ”Television kolmannen näytöksen sarjoille tyypilliseen tapaan perinteisiä television sääntöjä ei noudateta, vaan keskeinen, tärkeä henkilö saattaa kuolla yllättäen kesken kauden; mitä vain voi tapahtua.” Pelkästään televisiosarjan toimivan kehyksen kannalta olisi mahdotonta kuvitella, että ”mitä vain” olisi koskaan täysin mahdollista.⁷ Mutta Kupari tavoittaa tässä selventävää yksityiskohtaa merkityksellisemmän nykydraaman tekijän, nimittäin katsojan *tunteen* siitä, että kaikki on mahdollista; eräänlaisen päättymättömän vuoristorata-ajelun hurmion. Blaun lauseketta ”odd anonymous needs”, joka on myös hänen artikkelinsa otsikkona, voidaan pitää tunteiden takana vallitsevien tunteiden, nimellisesti tarvitsevuuden, lähtökohtana. On ainoastaan oireellista, että jotkin varmoina pidetyt perustunteet, kuten ilo, suru, jännitys ja pelko selittävät televisiodraaman

⁷ Esimerkiksi olisi vaikea uskoa, jos kesken *The Wire* -sarjan Baltimoreen laskeutuisi avaruusalus tai joku sarjan keskushenkilöistä paljastuisikin sukupuoleltaan eri ihmiseksi. Katsojien yllättämisessä ja jännitteen ylläpitämisessä lienee enemmän kyse oikeanlaisesta tai sopivasta tavasta kääntää tapahtumien kulku, tai yksinkertaisesti säilyttää tunne tällaisesta mahdollisuudesta. Esimerkiksi tänä vuonna palkitussa elokuvassa *Moonlight* hitaasti kasvavan tunnelman teho saattaa osaltaan perustua monessa liemessä keitetyn länsimaisen katsojan odotusarvojen haastamiseen.

valtakautta, mutta yhtä harhaisesti kuin videovuokraamossa mikä tahansa elokuva taipuu vain vaivoin kategoriaan komedia tai draama, katsojan tunneskaala ei ole rajattu yksittäisiin hetkiin, jotka voidaan otsikoida iloksi tai suruksi, vaan katsomisen koko tarpeeseen. ”Mitä vain” on ainoastaan mahdollista silloin, kun katsojalle on luvattu jotakin vielä syvempää; jonkinlainen lämpimäistunne epävarmuuden alta.

Kuten Blaun kuvaamassa videoputken kuvaruututodellisuudessa, joka on jo kauan ajanut leirinuotion tarkoitusta nykyajassa, televisiodraaman merkityksellisyys lepää melko yksiselitteisen, mutta ylenkatsotun, välineellisen todellisuuden päällä: kamera tuottaa yhä merkityksellisyyden tunnun. Ohjataan katsoja mitä todentuntuimmalla näkymän pariin tahansa, sillä hetkellä, kun hän tunnistaa katsovansa televisiosarjaa, kun hän unohtaa muun elämänsä ja hänen visuaalinen hahmottamisensa kirjaimellisesti sulaa kuvaruudun ympäriltä, hän ei ole sen enempää aktiivinen osallistuja kuin jos hän olisi juuri oppinut näkemään. Kameran otos viestii katsojalle jatkuvasti kohteen tärkeydestä ja sen välttämättömyydestä, mutta televisiodraama ei voi olla yhtä aikaa tietoisesta ja tiedostamattoman katseen kohde, vaan toinen on aina korvattava toisella. Nykytelevision kuvauksissa (mm. Kupari 2015, Nussbaum 2009) korostuvat draaman arvaamattomuus (”mitä vain voi tapahtua”) ja todellisuuden yhä laajeneva yllätyksellinen tilkkutäkki, mutta tällainen kehitys ei ole uutta elokuvalla eikä televisiolle. Teatteriin verrattuna kameran läsnäolo tuottaa ainakin toistaiseksi kiistattoman näkymän todellisuuteen. Katsojaa ei tarvitse hukuttaa esteettiseen metaforisuuteen, koska hän elää jo sen sisällä. Mahdollisesti tätäkin enemmän hän elää kokonaan toisessa todellisuudessa, kauan sitten oman kehonsa ja ympäristönsä unohtaneena.

Viimeinen havaintoni television välineellisyydestä liittyy tuotteistamiseen, joka ei rajoitu enää kanavatarjonnan tai tuotantoyhtiön yksittäisiin viihdeohjelmiin (käsitteäkseni esimerkiksi Suomessa monet yhdysvaltalaisista televisiosarjoista ovat liikkuneet uusintoina kanavilta toisille), vaan tuo esiin uudemman, kokonaisvaltaisen viihdeohjelmiston, joka ylittää yksittäisen sarjan ja on katsojan varsinaisen kulutuksen kohteena. Toistaiseksi on mahdotonta sanoa, onko kyse enimmäkseen kosmeettisesta muutoksesta, mutta jotakin saadaan selville, kun näkökulma laajennetaan kuluttamiskehityksen ja länsimaisen katsojan vapautumispyrkimysten tasolle. Kenties näkyvin esimerkki nykydraaman katsomisesta on täysin verkkotoimintaan perustuva Netflix, jota voidaan enää vaivoin kutsua kanavaksi ja joka jonkin ennen näkemättömän organismin tavoin on

syönyt sisäänsä sekä jo näytettyjä elokuvia ja sarjoja että alkanut tuottaa alkuperäistä materiaalia nähtävästi riippumattomana olemassa olevista tuotantokoneistoista. Digitalisoinnin mahdollistaman piratismien jälkeen Netflix on saapunut kiinnittämään jo irtautumisen kynnyksellä olevan ja yhä pahenevan syyllisyytensä kanssa kamppailevan katsojan vielä kerran valmiin kehyksen ääreen. (Tällä hetkellä on tavallista *katsoa Netflixii* samoin kuin *olla Facebookissa* tai *twiitata*.) Netflix julkaisee sarjoja kokonaisina tuotantokausina (”kuin pitkä elokuva”, ”kuin kirja”), rakentuu monissa lähteissä todetun uuden elinvoimaisen draaman perusteille ja on ennen kaikkea käsitteellisesti uuden ajan tuote sanan molemmissa merkityksissä: laatutakuulla vakuutettu kuluttamisresursseja suurempi arkisto tai jonkinlainen digitaalinen videovuokraamo. Eräs Netflixin erikoisuuksista on, että suurempaa maksua vastaan kuluttaja pystyy käyttämään yhtä aikaa jopa neljää erillistä ruutua. Toisin sanoen samassa kotitaloudessa jokainen perheenjäsen pystyy katsomaan haluamaansa ohjelmaa samalla hetkellä kuitenkin muista välittämättä, jakamatta kokemustaan, samaan aikaan saman ja erillisen kuluttajatodellisuuden sisällä. Draamaa voidaan katsoa nyt milloin tahansa, miten kauan tahansa, yhdessä ja erikseen, missä tahansa ja yhä enenevässä määrin yhden tai useamman valmiiksi määritellyn kulutuslähteen asiakaina.

3.2 Ruudun eteen, ruudun taakse

On mahdotonta antaa yhtä vedenpitävää sisällöllistä selitystä viimeisten viidentoista vuoden aikana tapahtuneelle televisiosarjojen kehitykselle, erityisesti siksi, että vaikka uuden laadukkaan draaman taipumus on ollut havaittavissa jo yhdeksänkymmentäluvulta lähtien, uudet televisiosarjat ovat osoitus ennen kaikkea paljoudesta eivätkä ne ole tois- taiseksi korvanneet mitään olemassa olevia draaman muotoja. Tästä huolimatta nykyajan laadukkaimmat televisiosarjat pystyvät tekemään asioita, joihin esimerkiksi poliittinen diskurssi ja ajankohtaisohjelmat ovat kykenemättömiä. Koska katsoja ei todellisuudessaan pysty osallistumaan näkemäänsä draamaan ja koska kaikki hänelle tarjottu on enemmän tai vähemmän keksittyä, hänelle ei olennaisesti jää muuta vaihtoehtoa kuin katsoa lisää. Samalla maailma hänen ympärillään näyttäytyy entistä lohduttomampana, hallitsemattomampana ja pelottavampana, draaman heijastumien mukaisesti.

Jos televisiodraamaa nykyajassa voidaan kuvata jonkin taipumuksen kautta, erääksi voimakkaimmista kehityslinjoista näyttää nousevan entistä suuremman synkkyyden ja antisankaruuden kuvaaminen. Seuraavassa on lista joistakin viime vuosina näytetyistä televisiosarjoista, joiden kuvaus erityisesti päähenkilöstä on vähintään ristiriitainen, ellei joissakin tapauksissa puhtaasti nihilistinen:

The Sopranos
 OZ — Kylmä rinki
 Breaking Bad
 Mad Men
 Weeds
 Shameless — Hävyttömät
 Dexter
 Girls
 Narcos
 House of Cards
 Black Mirror
 Westworld

Edellä mainitut sarjat eivät ole millään muotoa tyhjentävä luettelo television nykytilasta eikä niiden tarkasteleminen ratkaisemattomien teemojen, näyttelijäntyön, ohjauksen tai laatutelevision näkökulmista vähennä niiden tuotannollista arvoa, mutta tästä huolimatta jo puolet listan sarjoista riittää todistamaan, että kyseessä ei ole ainakaan helpoimmin nieltävissä oleva todellisuus. Elokuvan puolella taipumuksessa ei ole ollut järisyttävää eroa eikä synkkyys ole millään tavalla fiktion rajattu valuutta. Mikään ei ole poistanut tilannekomediaa, saippuaopperaa tai muita tyylilajeja tarjonnan joukosta, mutta puhuttaessa laatudraamasta, viimeistä huutoa olevasta tyylin ja draamallisen kehityksen huipusta, edellinen lista antaa temaattisesti melko kattavan kuvan. Emily Nussbaum (2009) kuvaa kaksituhattaluvun televisiodraamaa sellaisena kuin edellä mainitun kaltaiset sarjat sitä valottavat kokonaan uudeksi ilmiöksi:

[T]his was most centrally and importantly the first decade when television became recognizable as art, great art: collectible and life-changing and transformative and lasting.

Mitkään Nussbaumin edellä määrittämistä nykydraaman sisällöistä eivät ole kiistettävissä, mutta eivät helposti todistettavissakaan. Joka tapauksessa on liian aikaista todeta,

mikä on minkäkin viimeksi kuluneiden viidentoista vuoden aikana ilmestyneen tv-sarjan pysyvyyden aste, puhumattakaan siitä, mitä sarjasta jää jäljelle ilman dvd-kokoelmia tai loputtomia uusintoja (mm. *Frendit*, *Sinkku-elämää*). Olennaisempaa tässä näyttää olevan halu määrittää televisiodraama ei ainoastaan taiteeksi, vaan tärkeäksi, ”suureksi taiteeksi”. Nussbaum (eikä hän ole ensimmäinen) vertaa nykydraamaa Shakespearen tunnetuimpiin näytelmiin, joita en usko monen nykykatsojan lukeneen tai nähneen. Mutta Shakespearen mainitseminen tässä yhteydessä ei ole huoletonta tai sattumanvaraista, nimittäin kyse ei ole Shakespearen tavoittamisesta tai ymmärtämisestä sellaisenaan, vaan laadun takeesta. Englanninkielisessä maailmassa on edelleen mahdotonta kuvitella mitään suurempaa menestyksen todistusta kuin elokuvan tai televisiodraaman rinnastaminen Shakespearen tuotantoon. Näin on tehty lukuisien nykysarjojen kohdalla varauksetta, koska ellei mitään muuta, maailma, jossa tällä hetkellä elämme, on lähdeviitteiden temmellyskenttä: se, että pystymme viittaamaan johonkin, rinnastuu siihen, että todella tunnemme viittaushohteen, huolimatta siitä, tunnemmeko sen vai emme. William Shakespearen tapauksessa miellelyhtymä on pääpiirteissään samaa luokkaa kuin *Taru sormusten herrasta* tai *Game of Thrones*. Huolimatta näiden kohteiden sisäisestä ansiokkuudesta, kyseessä on aina jonkinlainen lupaus mytologisesta syvyydestä ja tuotemerkki, joka takaa kaikissa tapauksissa jotakin.

Viitteellisyys on tiedon paljouden ja sen tavoittamispyrkimysten nykyaikainen oire. Esimerkiksi Shakespearen tuotannosta on irrotettavissa ne elementit, jotka palvelevat kutakin tilannetta ja tv-sarjaa parhaalla mahdollisella tavalla. Koska on vaikea löytää laajempaa ja toimivampaa kokoelmaa (useimpien lähteiden mukaan 37 näytelmää eri tyyllilajeissa), Shakespearen läsnäolo vielä nykyajassakin johtaa vääjäämättä tilanteeseen, jossa *mitä tahansa* juonittelua voidaan pitää shakespearena, *mitä tahansa* rakkausotkoa tai monologintäyteistä kertomusta osoituksena laadukkaan ja ehtymättömän, kaikkein korkeimman draaman pysyvyydestä keskiajalta nykyaikaan. Vaikka katsojan lopullinen tulkinta olisi, että hän on liian typerä ymmärtämään jotakin televisiosarjaa (mikä saattaa olla tavallisempaa kuin uskomme), hän voi yhä kuitenkin ikään kuin objektiivisesti tunnustaa sen ansiot, mikä johtaa meidät television kultakauden syvempään käsitteelliseen noidankehään.

Yksittäisen sarjan sisällä on minä tahansa hetkenä monta draamallista aukkoa, jotka on jätetty enemmän tai vähemmän tietoisesti ammottamaan keskelle kertomusta, jotta katsojan mieli saisi yhä jotakin tehtävää. Niissäkin sarjoissa, jotka näyttävät päättymättömiltä, kyseessä on pikemmin maailman loputon laajentuminen kuin pysyvempien selitysten etsintä. Televisiohahmot ovat yhä suurelta osin valkoihoisia, hyvännäköisiä, sisaruksettomia, usein vailla vanhempia ja lapsia, vähintään kykeneviä moraalisesti vilpittömään elämään ja heitä kykenemättömämpiä ihmisten ja voimien armoilla. Ei ole olemassa kokonaista elävää ja hengittävää roolihahmoa, koska mitä yksityiskohtaisemmasta kuvauksesta draamassa on kyse, sen suuremmiksi suuren yleisön menettämisen vaarat kasvavat. Silloin kun hän ei ole välinpitämättömyyden tai ristiriitaisen draaman kieltämisen tilassa (”aivan sama, tämä on viihdettä”) katsoja voi tehdä lempihahmostaan minkä tulkinnan hän haluaa. Jokainen vihje johtaa kohti ”totuuden” löytymistä ja samalla laajentaa palapeliä mahdottomampaan suuntaan.

House of Cards -sarjan yhdysvaltalaisessa versiossa seurataan murhaavan ja manipuloivan poliitikon nousua Yhdysvaltain presidentiksi ja aina sen yli, nähtävästi ainoana pysyvänä jännityselementtinä kysymys siitä, kuinka kauan päähenkilö pystyy jatkamaan ennen kuin jää kiinni teoistaan. Päähenkilön moraalittomuutta pyritään tasapainottamaan tuomalla hänen rinnalleen mitä mahdottomampia — tärkeimpiä, kiistattomimpia — poliittisia tilanteita, joista hänen on kerta toisensa jälkeen selvittävä. Mutta hänen murhaisuutensa paljastuu jo ensimmäisen kauden aikana eli katsojalle selviää heti kätellyssä, ”kuka sen teki”. Sarjan jatkuvuus ei ole riippuvainen tästä paljastuksesta. Edes päähenkilön kohoaminen presidentiksi ei tuo sarjalle päätöstä, vaan tarina jatkuu aina niin kauan kuin moraalista velkaa ei ole maksettu. Eettisessä mielessä jännitysestetiikan loputon syventäminen jatkuu niin pitkälle kuin katsojat sietävät sitä, vaikka järjestelmällisesti ajatellen katsojien suuren joukon odottaisi kieltäytyvän katsomasta murhaavaa pahuuden käytyriä. Sarjan suosio kertoo päinvastaisesta tarpeesta. Erityisesti *House of Cardsia* on verrattu Shakespearen tragedioihin, vaikka vertauskohdaksi kelpaa yhtä hyvin moni antiikin draama. Sofokleen *Kuningas Oidipuksessa* esimerkiksi yleisö odottaa yhtä lailla tosiasioiden paljastumista ja sen mukanaan tuomaa häpeän kylpyä, joka toimii samalla kertaa heille itselleen kylpynä katsomisen häpeästä kuin päähenkilölle tämän kohtalokkaista toimista. Tässäkään suhteessa draamahenkilö ei elä irrallisena katsojien omasta murhanhimoisuudesta tai todellisuuden vääristämisen tarpeesta.

Televisiodraamaa laajassa mielessä voidaan pitää uhrautumisen ja uhraamisen nykyaikaisena todellistumana. Claire M.C. Blackstock käsittelee tositelevision väkivaltaisuutta uhraamisen näkökulmasta artikkelissaan *Entertaining the gods, appeasing ourselves: René Girard's theories of sacrifice and reality TV's America's Next Top Model* (2007). Blackstock tarkastelee *Huippumalli haussa* -sarjan kilpailijakohtaloita, joissa on nähtävissä lähes kaikki perinteisen sijaiskärsijän ja uhrin määrittävät tekijät, kuten kamppailu, yksinäisyys, kasvavat haasteet, itsensä ylittäminen, kilpailijoiden eliminointi, kuoleman (eliminoitumisen) pelko ja uskonnollisuus. Erityisesti jokaisen kilpailijan näennäinen erillisyyttä tuntuu synnyttävän loputtoman määrän samastumisen ja eriytymisen kokemuksia niin ohjelman sisällä kuin katsojan ja katsottavan kohteen välissä tulkinnoissa. Samoin kuin *House of Cards* -sarjan päähenkilö Frank Underwood rikkoo neljännen seinän puhutellakseen katsojia, *Huippumalli haussa* -kilpailijat voivat rikkoa draaman kuplansa vetäytymällä kommentoimaan kameralle kilpailun aikana tekemiään havaintoja toisista kilpailijoista ja omasta selviytymisestään. Koska jokainen televisiosarja on oma suljettu maailmansa ja jokainen hahmo joko hyväksyttävissä tai kieltävissä, ihanteellisesti suurin menestys on mahdollista silloin, kun katsojalle sallitaan sekä samastumisen että kieltämisen mahdollisuus, parhaimmillaan saman hahmon sisällä. Huolimatta siitä, onko hahmo luotu tositelevision leikkaustekniikoiden avulla vai käsikirjoittamalla ristiriitainen draamahahmo, tulkintaprosessi on pääosin samanlainen. Ei ole syytä samastua sietämättömään hahmoon hetkeäkään enempää, mutta koska katsomisen aikana katsojaa muistutetaan hänen *kyvystään* kieltäytyä samastumasta, hahmon kieltämisen mahdollisuus tarjoaa katsojalle jonkinlaisen draaman ylittävän turvan. *House of Cardsin* katsominen on eräänlainen paraatiesimerkki oman sietokykynsä ja omien synkkien pohjavirtojensa tutkimisen haasteesta. Sarjan keskushahmona on myöhäiskeskäikäinen, valkoihoinen ja egolla täytetty varakas mies, lähestulkoon vailla perhettä, seksuaalisuudeltaan häilyvä ja suurimpana motiivinaan valta. Näin synkkä lähtökohta tarinalle on todennäköisesti mahdollinen ainoastaan silloin, kun katsojalle luvutut palkkiot ovat kaikin suurimmat, pitkälle kuvaruudun ulkopuolelle jatkuvia ja suuremman todellisuuden sisäänsä kietuvia (Blackstock 2007: 66):

Paradoxically, while desire for the impossible and the perversity of abjection tend toward death, they do not actually result in death. They result in the perpetuation of desire, which in effect is a turn toward life.

Samaan aikaan maailman unohtaminen ja sen todellisuudesta tiedostuminen pitävät katsojan aloillaan. Blackstockin (2007: 67) sanoin kuvitelma narsistisesta erillisyydestä (”en ole ainakaan yksi heistä”) ajaa katsojajoukkoa, samoin kuin jatkuva väkivaltainen ja kollektiivinen katse, joka ei pysty löytämään tyydytystä yksittäisestä uhrista. Taustastaan hetkellisesti irtautunut roolihahmo hälvenee varsinaiseen väkivaltaisen tarpeen kudokseen, joka kutsuu esiin yhä uudempia ja erityislaatusempia uhreja.⁸ Tämä on heijastuma maailmasta, jonka katsoja *tietää* väkivaltaiseksi ja jonka vaarat ovat hänelle miltei käsin kosketeltavissa. Televisiosarja on synkimmilläänkin pelkkä sarja, kudosta kudoksen päälle, ja vaikka päähenkilöstä tehtäisiin paha tai tarina saisi lohduttomimman kuviteltavissa olevan lopun, tämä on yhä olennaisesti vähemmän kuin suojellun ruudun takaisen unohduksen ja väkivallan kauhuja sisältävän maailman välinen epäsuhta.

Mitä väkivaltaisemmasta (käytän sanaa tässä sen laajimmassa mahdollisessa merkityksessä) kokemuksesta on kyse, sen suuremmaksi draaman tarjoama huuhausvoima kasvaa. Katsomisen jatkuva tyydyttymättömyys on sellaisenaan olennaisella tavalla väkivaltainen tapahtuma. Niin kuin missä tahansa riippuvuudessa, uuden esteettömmämmän ja armottomamman draaman vastaanottaminen on kulkenut vieroksumisen ja epämurkavuuden kautta antautumiseen. Vastaanottamisen välineellisyydestä johtuen katsoja on joka tapauksessa aina jollakin tasolla ”turvassa”. Televisiosarjan ei varsinaisesti tarvitse herättää katsojassa minkäänlaista reaktiota, koska katsoja näkee ainoastaan sen, minkä kamera on jo nähnyt. Kuvaruutudraama ei kutsu samanlaiseen kommunikaatioon kuin teatteriesitys, jonka täysi erillisuus katsojasta tekisi lopulta siitä epäonnistuneen. Koska välineestä ulos murtautuminen osoittautuu yhä uudelleen mahdottomaksi, draama (mikäli kategoria riittää enää kuvaamaan kaikkea tarkasteltua) voi kehittyä ainoastaan entistä armottomammaksi, entistä synkemmäksi ja entistä vähemmän katsojaa lohduttavaksi. Mainittujen televisiosarja- ja elokuvasisältöjen ohella viimeiset kaksi vuosikymmentä ovat merkittävästi olleet myös paikallaan pysyneen tositelevision, dokumenttien ja ennen näkemättömän vyöryn läpikäyneen silpomis- ja kidutuselokuvien aikaa. Draamaa tuntuu nyt ympäröivän entistä väkevämpi ironia, joka perustuu David Simonin havaintoa mukaillen sarjan tekijän ja katsojan väliseen suhteeseen ja sen pitämiseen raikkaana huolimatta kaikesta jo nähdystä.

⁸ Mediakudoksesta on kirjoittanut mm. Klaver (2003 [1995]).

3.3 Draaman huumausvoimasta

Televisiadraaman kategorisoinnin tarve — sen, mitä sen milläkin hetkellä halutaan olevan — ylittää tietysti varsinaisen draaman merkityksen pohdinnan. Eräässä mielessä draaman vaikutus todelliseen maailmaan on lähes ainoastaan viihteeseen sidottu, ellei jopa kielteinen, kuten voidaan päätellä esimerkiksi *House of Cardsin* kaltaisen sarjan suhteesta Yhdysvaltain todelliseen presidenttikilpailuun. Enenevissä määrin länsimaisten ihmisten suuri joukko näyttää olevan nyt valmiina arkipäivän draamaan, joka edustaa pääosin samaa huumautumista ja kykenemättömyyttä kuin draamasarjoihin uppoutuminen, ja viihteellisyys elää tällä hetkellä poikkeuksellista valtakautta, jopa odotuksen vastaisilla tavoilla. Draaman osuus tässä kaikessa on vähintään kyseenalainen. Samaan aikaan, kun teatteri on vapautunut huoneeseen sidotusta puhedraamasta, televisio on kehittynyt kaiken aikaa rajatummaksi visioksi, jonka kuluttamiskynnys internetin aikakaudella on lähestulkoon olematon. Jos todella vertaamme Shakespearea nykytelevisioon, käy melko nopeasti selväksi, että huolimatta tapahtuman rakentamisen tarpeesta ja teatteriväen toimista, *Hamlet* ja *Kuningas Lear* eivät ole pelkkää perhejuonittelua tai kauhukuvia kauhukuvien vuoksi, vaan olennaisesti kirjallisuutta ja mielikuvituksen tekstuaalisen todellisuuden rajattomuutta (ks. luku 3). Asiaa sen enempää tarkastelematta paras arvioni on, että Shakespearen näytelmän sisäistäminen teatterissa on yhä huomattavan haastava mentaalinen tapahtuma verrattuna menestyssarjan katsomiseen.

Sekä Blau että Williams kirjoittavat itse tietoisuuden dramatisoitumisesta länsimaisessa kulttuurissa. Koska viimeiset sata vuotta ovat murentaneet moneen otteeseen lukuisia olemassa olevista kuvitelmista, kuvitelmien käsitteistä lähtien, draaman kehityksen viimeistä tasoa on alkanut edustaa sen välineellisistä lähtökohdista tiedostuminen. Vaikka nykykatsoja ei tuntisi draaman lajeja, sääntöjä tai historiaa, hän on yhä kykeneväinen kritisoimaan näkemäänsä mediatietoisuutensa pohjalta. Tässä eräänlaisen terveen ja voimistuvan ironian ilmastossa televisiotuotannot kamppailevat katsojan kanssa kyynisyyden asteesta ja yllätyksellisyydestä, mutta tätäkin suuremmin draaman halusta ja tarpeesta. Tällä hetkellä yhtä merkityksellistä kuin tietyn televisiosarjan sisällöllisten ansioiden analysoimisen kyky (mutta mahdollisesti myös sen vaikeuden aiheuttama turhautuminen) on arvioida koko katsomiskokemusta näennäisen terveen etäisyyden päästä. Kritiikin kohteiksi sopivat tyypillisesti näyttelijät ja roolihahmot, ”sarjan te-

kijät” epämääräisenä joukkona (mikä esimerkiksi on yksittäisen kirjoittajan osuus nykyajan televisiossa?), mutta myös tuotantoyhtiöt ja julkaisijat, kuten Netflix ja HBO. Kilpailuasetelma on jokaisen kuluttajan ulottuvilla ja jokaisessa vaiheessa kääntyminen näyttää olevan kohti ”kaikkein parasta”, ikään kuin sen tavoitettuaan katsoja kokisi lopullisen valaistumisensa. Kriittisenä pysyminen näyttää näin olevan katsojan ainoita varsinaisia aseita draaman kasvavaa vyöryä vastaan. Blau (2003 [1985]: 277) kirjoittaa teatterin analyysissään myös televisiodraamassa havaittavasta, vielä ironian jälkeisestäkin (mahdollisesti sen pohjalla vallitsevasta) ironiasta:

The additional irony is that the theatre appears to have known from whatever beginning that in the very space of enlightenment in which the idea of a public is formed, the community could never be an audience without being, *generically*, divided from itself – as the individual spectator is divided in consciousness by the neurological gap which is, *however you look at it, listen as you will*, a metaphysical abyss between the perceptions of eye and ear.

Huolimatta teatterin ja television vertailusta, mikä ei ole tämän luvun tarkoituksena, niissä on yhä huomattavan paljon samaa, erityisesti draaman ehtymättömyyden kannalta. Kuten Susan Sontag (2003 [1966]: 301) asian esittää, kuvataiteen ainoana tarkoituksena tuskin voidaan pitää jotakin teknistä seikkaa, kuten elämän mahdollisimman tarkkaa jäljittelyä, eikä elokuva tai televisiosarja voi olla yksinkertaisesti teatteria massoille. Mutta etsittäessä televisiodraaman rajoja, jotakin voidaan sanoa todentuntuisuuden vaatimuksesta. Draama ei voi sen suuressa kollektiivisessä muodossaan olla täysin vailla jäljittelyn tarvetta eikä perusinhimillisiä tunteita, jotka sen on yhä uudestaan kutsuttava katsojassa esiin. Mutta huumausvaikutuksen vallitessa tällainen pyrkimys on lopulta alistettava vielä suuremmalle pyrkimykselle, nautintoakin primitiivisemmälle todistamisen ja tunnistamisen tapahtumalle.

Missään draaman huumausvaikutus tai sen todellisuutta lähestyvä ja pake-neva luonto eivät näy yhtä selvästi kuin tarinoissa, jotka tarkastelevat riippuvuutta. Tietyn tarinalinjan sisällä (esimerkeistä ks. Kupari 2015) liian suuriksi käyvät temaattiset elementit, kuten riippuvuudet, on järjestäen alistettava suuremman ja tärkeämmän tarinan tarpeille. Erityisesti yhdysvaltalaisessa televisiokontekstissa huume- ja alkoholiriippuvuudet voidaan nähdä draamaa syventävinä, toisinaan välttämättöminä, elementteinä, mutta harvemmin esimerkiksi päähenkilön pysyvinä vitsauksina tai esteinä tarinan tosi-

asialliselle etenemiselle. Riippuvuudet ovat kuin ihonväri tai seksuaalinen suuntautuminen: olemassa olevia yhteiskunnallisen tason tekijöitä, mutta vain tarpeen vaatiessa draaman palvelukseen irrotettavissa. Todellinen ihmisen runteleva riippuvuussairaus, jolle ei tarjota loppua, ei sovi nykyajan televisiodraamaan, koska television on synkimmilläänkin tarjottava tyylipuhtaan suorituksen tavoin kaikki langat yhteen punova, sittenkin positiivinen näkymä. Suurelta osin riippuvuuden kaltaiset suuremmat ihmisyyden karikot otetaan draamassa vastaan samanlaisen prosessin saattamina kuin katsoja kohtaa nykyajan televisiosarjan. Hänet palkitaan hänen osallistumisestaan muistuttamalla hänelle, ettei hän ole enää ”pelkkä katsoja”, vaan kouliintunut intertekstuaalisuuden moderni lukija, mutta samalla kaikki hänelle tarjottu pysyy auttamattomasti hänen vaikutusalaansa ulottumattomissa.

Kysymys huumaantumisesta kutsuu esiin kaiken draamallisen sisällön, kenties syvimmillään todellisuuden koko kuvan. Televisioidun draaman menestyksen kiistämättömin tekijä on sen unenomaisuudessa ja viitteellisyydessä, toisin sanoen maailmassa, jonka sisälle katsoja voi astua koko mielensä voimalla. Tässä suhteessa ensimmäisistä valkokangaskuvista ei olla siirrytty kovin pitkälle. Kyse on yhä vuoristorata-ajelusta, josakin määrin enemmän nyt kuin koskaan aikaisemmin. Esimerkiksi jännitystä tai kauhua katsoessaan katsoja saa ikään kuin muistutuksen mielensä rajoista, omasta vaikutusalttiudestaan ja halustaan tulla huijatuksi ja pelotelluksi, mutta ruudun ulkopuolisen todellisuuden näkökulmasta hänet ohjataan myös pois päin jatkuvan manipulaation koneistosta naamioimalla draaman oma huumausvaikutus. Huonoinakin jännitystarina toimii aina jollakin primitiivisellä tasolla, joka voi olla niinkin yksiselitteinen kuin pelko itse. Vaikka katsoja kritisoi näkemäänsä ja astuisi siitä ikään kuin ulos osoittaakseen sen kaikki kerronnalliset ja tuotannolliset ongelmakohdat, hän ei voisi saada emotionaalisia reaktioitaan täysin lakkaamaan. Suurin osa ihmisistä ei ole kokenut murto-osaakaan televisiosarjojen kuvaamista tapahtumista ja suurimmalle osalle jonkin kokemuksen läpi eläminen on yhä hyvin erilaista verrattuna sen draamalliseen vastineeseen, mutta todentuntuista tunnelmaa huipentava voima on kehittynyt nykydraamatuotannoissa tasolle, jolla erillisimmilläänkin — esimerkiksi suomalaisen katsojan seurattessa meksikolaisen huumorikollisen elämää — alhaisin katsonnan taso takaa sarjaan kiinnittymisen sekä siitä vieraantumisen että sille antautumisen.

On mielettömyyttä kuvitella, että oman tahtonsa vapaaehtoisesti luovuttava nykykatsoja pystyisi kuluttamaan draamaa jostakin objektiivisesta ja läpeensä tietoisesta asemasta käsin. Samanlainen röyhkeä välinpitämättömyys, kuten samanlainen häpeä, joka liittyy mihin tahansa riippuvuuteen, seuraa katsomista yhtä voimallisesti kuin aina ennenkin. Tarinat, joita seuraamme, eivät voi muuttua liian yksityiskohtaisiksi eivätkä niiden kuvaamat ongelmat liian sisäisiksi, mutta katsomisen turtumus ja todistamisen näennäinen tarve sijaitsevat yhä samassa paikassa kuin ne sijaitsivat *Kuningas Oidipuksen* aikaan. Puhdistuaksemme pelosta ja säälistä meidän on tultava ensin tekemisiin oman pelkomme ja itsesäälimme kanssa ja sen jälkeen todella katsottava kuvaruudun hahmoja, jotka pelottavat ja säälistävät meitä. Missä menee raja katsojan ja hänen seuraamansa hahmon välillä? Mihin saakka mielenkiintomme riittää ja milloin tarpeeksi on tarpeeksi? Sosiologisesta näkökulmasta lukuisissa kuvauksissa toistuva televisiosarjan edessä tapahtuva rehvastelu (”tämä on pakko nähdä”, ”tämä on koukuttavin sarja ikinä”) on aikamme näkyvimpiä kollektiivisen kieltämisen ilmentymiä. Yhteinen rikollisuus ja lupaus vapautumisesta yhdistävät sarjan tuottajaa ja sen seuraajaa, mutta niin kauan kuin katsojan ei odoteta tekevän työtä metaforisen näkymän ymmärtämiseksi, mikään määrä monikulttuurisuutta, sukupuolten välistä tasa-arvoa tai tuotesijoittelusta vapaata kuvakerrontaa ei riitä ratkaisemaan asiaa.

Draaman tunteisiin vaikuttava voima ei ole uusi havainto, mutta kenties totuuden jälkeiseksi kutsutulla aikakaudella, jossa milloin mikäkin taho pyrkii omistamaan totuuden oikeiksi katsomiensa faktojen avulla, todellisuuden tunteellisesta puolesta tiedostuminen saattaa paljastaa jotakin tosiasioihin takertuvan tietoisuuden pakonomaisesta pyrkimyksestä. Williams (2003 [1975]: 309) kirjoittaa modernin ajan kulttuurinäkymästä (oma suom.): ”Hyvänä päivänä korkealta paikalta pystyt näkemään noin viisikymmentä mailia. Mutta tunnet joitakin paikkoja, muistat toisia; sinulla on muistoja, määritelmiä ja historia.” Draaman kuvaamassa todellisuudessa on aina kiistämättömällä tavalla jotakin totta, huolimatta kuvitellun katsojakunnan hajanaisuudesta. Häilyvyys ei ole syvemmin katsottuna minkään ulkoisten tekijöiden häilyvyyttä, vaan heräämisen pelkoa. Televisiodraaman tekijälle katsojan kriittisellä katseella ei ole merkitystä niin kauan kuin se kohdistuu kaiken nähneenäkin, kaikesta tiedostuneenaikin, tarjottuun tarinaan.

4 Kohti tietoisuuden teatteria

Kuten edellä on käynyt selväksi, teatteritapahtumaa on mahdotonta ymmärtää pelkästään sen esteettisen tai yhteiskunnallisen tai minkään näihin sisältyvän yksittäisen tekijän kautta, vaan kyseessä on sanan mukaisesti kokonainen tapahtuma, joka kutsuu kaikkia tulkitsevia tahoja astuviksi esiin. Silti jokainen varsinainen tulkitsemistapahtuma on tuhoon tuomittu, koska teatteriin suljettuna todellisuus ja sen sisältämät tarkoitukset pakevat jokaista määritelmää, myös taitelijan ja työryhmän omia rajaamisen yrityksiä. Teatterin lihallisuuden rinnalla käsitteellinen analyysi jää aina jossakin määrin vajaaksi, mikä on sekä vapauttanut nykyajan teatterin monista odotuksista että kasvattanut eroa kokeilevan ja perinteisen muodon välille. Tämän luvun pyrkimyksenä on kiinnittää vielä kerran huomio teatterin tiedolliseen puoleen. Kokemuksen tavoittamattomuus, joka johtuu pääasiassa jokaisen osallistujan erillisyydestä, näyttäytyy kielen rajallisuudessa ja jonkinlaisessa lupauksessa kokemuksen aitoudesta, sellaisena kuin sen yksin hetkeen osallistunut pystyy sanoittamaan. Yhä yksityiskohtaisemmat kokemukselliset havainnot ovat yleisen teoretisoinnin taustaa vasten virkistävä kehityssuunta, mutta useimmiten taiteellista ilmaisua vaativia ja kokevan ihmisen koko kuvaa luotaavia tulkintoja, joiden edessä laajemman näkökulman etsintä vaikeutuu. Tässä luvussa näkökulma pidetään verrattain laajana, draaman historiallisista juurista nykypäivään saakka ulottuvana, edelleen siihen uskoen, että teatterin rakenteet eivät ole koskaan olleet täysin tulkinnoille avoimia tai yksilön kokemuksellisuutta korostavia. Sen sijaan draaman merkitys yhteiskunnassa, sen kollektiivinen voima ja sen esittäjien ja yleisön välillä tapahtuva kommunikaatio johtavat meidät kohti tietoisuuden teatteria.

Draama tapahtuu suurelta osin selittämättömissä ja kontrolloimattomissa todellisuuksissa. Leikkiä ja leikillisyyttä analysoidessaan Hannu Heikkinen (2002: 40) kirjoittaa näennäisesti yksinkertaisesti avautuvan leikillisyyden tietoisista lähtökohdista:

Kun leikkijä leikkii täydessä vakavuudessa ja tietää leikkivänsä, onko hän *tietoinen* leikkimisestään vai viekö leikki mukanaan -- jolloin leikkijä (pelaaja) tietää, että hän leikkii, mutta ei tarkkaan ottaen tiedä, mitä hän ”tietää” tietäessään tämän. Voidaanko tällöin puhua tietoisesta olemisesta?

Heikkisen draamaa ja oppimista tutkivassa työssä esille nouseva käsite on *vakava leikillisuus*, johon kiteytyy tiedollisesti paljon edellä mainitusta. Toisaalta leikille (l. draamalle)

voidaan antautua siitä enempää tiedostumatta, kuten lasten mielikuvitusleikeissä, toisaalta leikin säännöt ja rajat on tunnettava ja leikin on edettävä enemmän tai vähemmän odotuksia vastaavilla tavoilla. Esimerkiksi tosielämän roolipeleissä kokemuksen onnistumisen on kaikesti rakennuttava tarpeelliselle vakavuudelle, vaikka itse pelin maailma olisi sitä ympäröivästä todellisuudesta voimakkaasti erillinen. Heikkisen näkökulma leikin tarkastelussa on draamakasvatuksellinen, mutta oikeastaan mitä tahansa teatteritoimintaa voidaan tulkita saman perusristiriidan kautta. Missä määrin olemme tietoisia teatteritapahtumasta? Onko teatteriin osallistuminen mahdollista vain osittain? Samoin kuin fyysikassa, jossa emme voi tietää jonkin hiukkasen sijaintia ja sen liikemäärää yhtä aikaa, tai päättämään, onko valo aaltoa vai hiukkasia, teatterin tietoisuuskysymys kattaa päättämättömästi ristiriitaisia tekijöitä, jotka vuorottelevat osallistujan tietoisuudessa ja joista hänen on ennen pitkää valittava itselleen mieluisimmat. Leikkiin unohtuminen voi tapahtua osittain tai kerralla, mutta parhaassakin tapauksessa sen luulisi jatkuvan siihen saakka, kunnes osallistuja tulee tietoiseksi mielikuvituksettomasta todellisuudestaan; nälästä, väsymyksestä tms.

Tietoisuuden tuskallisuuden syrjäyttäminen voi olla niinkin yksinkertaista kuin televisio-ohjelman päälle napsauttaminen tai välinpitämättömyys havainnoivan mielen toiminnoista (”tehdään vain”, ”ei analysoida liikaa”). Koska teatteri on tekemistä, pelkkä ajatteleva ei riitä minkään yksittäisen tapahtuman tavoittamiseksi. Tähän havaintoon on pysähdyttävä, sillä ajatteleva teatterin kontekstissa ei ole mitä tahansa yhteen suuntaan avautuvaa havainnoimista, vaan huomattavasti tekemisestä ja läsnäolosta vaikuttunutta kognitiivista jäsentämistä. Erään esimerkin teatterin tekemisen vaikeasti tavoitettavasta todellisuudesta antaa Heta Reitala ja Timo Heinosen (2003: 20) kuvaus draaman ja ajan välisestä suhteesta. Draamassa voimme puhua mm. nykyisyyden tulevaisuudesta, menneen tulevasta ja menneen nykyhetkestä, sillä kuten vakavassa leikkisyydessä, mikään teatteritoiminnan hetkellisistä sisällöistä ei riitä kattamaan koko kuvaa. Ajan kahdentuminen draamallisella hetkellä on mahdollista siksi, että kahdentuminen on aina teatteritoiminnan ytimessä. Hannu Heikkinen käyttää analyysissään termiä *esteettinen kahdentuminen*, johon myös ajan kahdentuminen liittyy. Draamassa olemme läsnä tässä ja nyt, samalla kuitenkin näkyvän todellisuuden rajoista irrottautuneina, toisissa maailmoissa ja todellisuuksissa. Esteettisen kahdentumisen teoria edustaa myös

draaman metaforista tasoa, jota käsitellään luvussa myöhemmin. Aloitamme keskittymällä teatterityön tiedonmuodostuksen käytännöllisempään puoleen sellaisena kuin kognitiotiede ja käsitteiden tutkimus sitä valottavat.

4.1 Antiikin teatteri kognitiivisin silmin

Teatterin ja draaman ymmärtäminen palautuu merkittävällä tavalla kognitiivisiin prosesseihin. Vaikka taiteellisen työn keskiössä on aina jotakin selittämätöntä, kaikki taiteen lähtökohdat eivät näytä olevan kokemuksellisuuteen tai henkis-uskonnolliseen lähestymistapaan sidottuja, vaan pystyvät kertomaan teoreettisesti kehystettyinäkin hyvin käytännöllisistä lähtökohdista. Palataksemme teatterin alkujuurille otan tässä esille Peter Meineckin artikkelin *The Neuroscience of the tragic mask* (2011), jossa Meineck esittelee monia usein ylenkatsottuja antiikin Kreikan naamionäyttelemisen sisältöjä ja niihin kätkeytyviä merkityksiä. Meineckin tutkimuksesta voidaan päätellä, että monet teatterin mitä arkipäiväisimmistä havainnoimisen (l. kognition) tekijöistä ovat olleet läsnä tuhansien vuosien ajan, ja muinaisen maailman ulkoilmaesitykset naamioineen paljastavat mielen toimintaa silmällä pitäen mitä käytännöllisimpiä tarpeita yhteisesti ymmärrettävän teatteritapahtuman rakentumiselle. Meineck (2011: 113) kirjoittaa naamion tutkimisen tarpeellisuudesta (oma suom.):

Teatterimaailmassa naamiot ovat väärinymmärretyimpiä antiikin draaman osia, ja klassisen tutkimuksen alueella naamioden vaikutusta tekstiin ja muinaisten näytelmien esittämiselle on aliarvioitu laajalti.

Artikkelin havainnot rakentuvat joidenkin kognitio- ja neurotutkimuksen yleisempien tulosten ja antiikin draaman säilyneiden elementtien, kuten naamioaalausten ja ulkoilma-teattereiden rakenteiden, yhteydelle. Meineck (s. 114) keskittyy erityisesti kognition osuuteen draamaan samastumisessa ja imitoinnissa, tilatietoisuudessa, kasvontunnistuksessa ja kokonaisuuden katsomisessa. Teoreettisena pyrkimyksenä näyttää olevan hyvin käytännönläheisen näkökulman soveltaminen siihen, millaisina teatteritapahtumat ja näytelmät koettiin antiikin ajalla ja millä tavalla katsojien visuaalisiin tulkintoihin vaikutettiin naamioden ja näyttämöllepanon eri tekijöillä. Meineck kirjoittaa, että koko esitettävä draama kulminoitui käytettyihin naamioihin, jotka toimivat ihmiskasvoja voimakkaam-

pina kiinnepisteinä muuten hajanaisessa ulkoympäristössä. Koska äänentoistoon tai valoihin ei voitu nojautua samalla tavalla kuin nykyteatterissa, katsojan huomion kiinnittäminen osoittautui erityisen tärkeäksi. Kasvontunnistuksen tutkimus on osoittanut, että mitä vähäisimmät vihjeet riittävät herättämään katsojassa kyvyn tunnistaa ihmiskasvot. Tämän lisäksi kasvot tunnistetaan tavallisesti eräänlaisen automaattisen kognitiivisen prosessin seurauksena, mikä tarkoittaa, että myös katsomisharhat ovat tavallisia.⁹ Katsojan kognition osuudesta kertoo esimerkiksi kyky nähdä samassa naamiossa eri tunnetiloja ja ilmeitä naamion asennosta riippuen. Hahmon (näyttelijän) kokonaistulkintaan liittyy tietysti myös koko kehon hyödyntäminen tunnetilan ja sitä vastaavan tilanteen kuvaamisessa, mikä tarkoittaa, että antiikin teatterissa näyttelijäntyön kehollinen kokonaisvaltaisuus oli ensiarvoisen tärkeää, huolimatta naamion viitteellisyydestä.

Niin kutsuttujen peilineuronien (Meineck 2011: 128) osuus draaman ja teatterin ymmärtämisessä on jossakin määrin kiistelty aihe, mutta tarjoaa kuitenkin teoreettisella tasolla virkistävän näkökulman emotionaalis-empaattiseen todellisuuteen. Esimerkiksi vauvan kasvojen peilimäiset reaktiot näyttävät osoittavan, että jonkinlainen automaattinen empaattinen kyky on ihmisessä sisäsyntyisenä. Lisäksi naamiotutkimus on osoittanut, että esimerkiksi tunnetilojen vaihteluiden näkeminen on tyypillistä nimenomaan teatterinaamioille (verrattuna esimerkiksi muuttumattomiin kasvoihin), ja vaatii tarkkaa naamion suunnittelua, jotta kehon ja pään asentojen, samoin kuin valon ja varjojen asettuminen naamioille vaikuttaisivat katsojan havaintoihin. Vastaanottajina pyrimme tulkitsemaan annettuja visuaalisia havaintokohteita käsitteistämisestä lähtöisin: se, mitä näemme, ei synnytä uutta havaintoa, vaan jo olemassa olevat käsityksemme selittävät meille näkemäämme maailmaa. Ihmiskasvoja voimakkaammin naamio kutsuu katsojaa ”näkemään” tarinan ja sen synnyttämät tunnetilat, aivan kuin kyse olisi hänen omasta sisäisestä todellisuudestaan ja osuudestaan tarinankerronnassa.

Havainnoinnin tutkimus osoittaa edelleen, että esimerkiksi karikatyyrimäinen piirros kasvoista koetaan miellyttävämmäksi (l. selvemmäksi) tulkinnan kohteeksi kuin todenmukaisempi kuva, ja että tulkitsemistapahtumassa visuaalisen kohteen epä-määräisyys ja häilyvyys auttavat katsojaa täyttämään kohteen hänen hyväksi kokemillaan

⁹ Esimerkiksi katsottaessa valokuvaa jossakin määrin sukupuolettomista kasvoista sillä erotuksella, että toiset kasvot ovat vaaleammat, katsoja mieltää yleensä vaaleammat kasvot naisen kasvoiksi ja tummemmat miehen kasvoiksi. Havaintoa tukevat maalaukset antiikin naamioista, joissa ero nais- ja miesnaamioiden välillä on näkyvissä vaaleusasteessa (ks. Meineck 2011: 127).

tai jossakin määrin automaattisilla sisällöillä. Kuka tahansa pystyy näkemään, että naamio ei ole todellisuutta eikä vastaa ihmiskasvoja sellaisinaan, mutta omalla tavallaan juuri tämän teatterillisen konvention tunnistaminen vapauttaa katsojan mielikuvituksen näkemättömän näkemisen tietoisuuteen. Ymmärtäminen ja oppiminen eivät ole rajattuja omaan osallistumiseen, vaan kytkeytyvät olennaisesti katsomiseen. Liikkeen osuus tarkkailtavassa todellisuudessa on olennainen. Kuten tunteet ja liike ovat kielellisesti yhteydessä (latinan *movere*, suomen *tunne* ja *tuntea* jne.), katsojan kaksinkertainen liikuttuminen on läsnä teatterin tulkitsemistapahtumassa. Katsojan jännittynyt myötäeläminen penkin etureunalla näyttää olevan mahdotonta ilman jonkinlaista sisäsyntyistä fysiologista vastinetta. Tämä auttaa myös selittämään, millainen merkitys antiikin teatterissa näyttelijän koko keholla oli. Naamion rajoittuneisuuden takaa esiintyjän vaikutusmahdollisuudet olisivat olleet hyvin vähäiset, ellei esiintymistä olisi tukenut ymmärrys koko visuaalisesta elämyksestä ja sen kohottamisesta tarkalla kehollisella työskentelyllä.

Ihmismieleen on tallentuneina kaiken aikaa tuhansia ja taas tuhansia ilmeitä ja kehollisia reaktioita. Näyttelijäntyön yllätyksellisyyden ohella teatterin tarkoitus kaikin aikoina näyttää olevan näihin valmiisiin malleihin kiinnittäytyminen ja niiden manipuloiminen tarinankerronnan tarkoituksessa. Tutkimukset ovat lisäksi osoittaneet (Meinck 2011: 137), että katsojien seurattaessa jotakin heille tuttua fyysisen ilmaisun muotoa, heidän keholliset reaktionsa (vasteensa) ovat voimakkaammat kuin vieraampaa ilmaisua seurattaessa. (Esimerkiksi balettitanssijoiden katsoessa balettiesitystä heidän samastumisen kokemuksensa voimistuu heillä jo olevan kehollisen tiedon takia.) Ei ole syytä, miksi tätä ei voitaisi laajentaa koko katsomistapahtumaan. Mikäli katsominen on ennen kaikkea kehollista toimintaa, katsomisesta ja mielestä alas kehoon valuvaa samastavaa tietoisuutta, draaman emotionaalinen tekijä on aina elimellisesti osa sen vaikuttavuutta, myös elokuvan ja television aikakaudella (ja mahdollisesti ennen kaikkea silloin).

Muinaisen naamion rajoitteista johtuen on syytä olettaa, että kyseessä oli ennen kaikkea yleisölle (ei toiselle näyttelijälle) suunnattu visuaalinen edustus ja että syvemmässä mielessä katsojaa kutsuttiin teatterissa yhä uudestaan eläytymään naamion kautta. Kuitenkin kokonaisvaltaisen tunnevertaisuuden löytäminen nykyajan ja antiikin välille tuottaa vaikeuksia. Mitä tahansa nykyajassa tavattavaa tunnesisältöä, sikäli kuin ne hahmottuvat ajassammekaan selvästi, ei voida sellaisinaan siirtää antiikin Kreikkaan,

koska ennen tätä olisi ensin esimerkiksi kyettävä tavoittamaan yhteiskuntiemme ja aikojemme erot tyydyttävästi. (Meineck ei anna tunteiden vastaavuudesta artikkelissa selvää tulkintaa.) Mutta nähdäkseni tässä olennaisemmaksi nousee, mitä tunteiden vaihteluilla ja läsnäololla tehtiin teatterissa, kuin se, mitä nuo tunteet lopulta kenellekin olivat. Ei ole olemassa todistusaineistoa sille, että antiikin kreikkalaiset olisivat katsojina tunteneet yhdellä määrättyllä tavalla tai tavoitelleet katsomossa yhtä ennalta sovittua kokemusta. Enemmän on pidettävä todennäköisenä, että katsomossa silloin, kuten nyt, istui katsojia kaikenlaisista lähtökohdista, sekä kriittisyydellä että tunnekokemuksilla varustettuina. Tästä syystä teatterin metaforisten ja todellisuudesta ammentavien tasojen kartoittaminen on merkityksellistä. Tunteiden läsnäolo teatteriesityksessä pystytään havaitsemaan monella tavalla. Tietyssä mielessä koko esitystä voidaan pitää tunnekokemuksena tai elämyksenä. Yhtä totta on yksittäisten hetkien läsnäolo draaman sisällä ja tämän ohella katsojien omien vaihtelevien tunnetilojen vaikutus esityksen tulkintaan. Voidaanko jännitystä pitää tunteena samalla tavalla kuin iloa tai inhoa? Entä kyllästymistä? Näyttää ilmeiseltä, että antiikissakaan esitysten rakentajat eivät laskeneet yhden ehdottoman tunteen tavoittamisen varaan niinkään kuin luottivat esityksen pysyvien ja kuitenkin tavoittamattomien, metaforisuuden porttina toimivien elementtien, kuten naamioiden, voimaan.

Tunteiden ja niitä ympäröivän tilanteen välinen yhteys on pystytty todistamaan siinä määrin, että katsomiskokemuksen tunnetulkintoihin voidaan sanoa vaikuttavan erityisesti tilanteen ja toiminnan/reaktion välisen yhteyden ymmärtäminen, ei minäkään yksittäisen eristetyn tunteen tunnistaminen (Meineck 2011: 149-150). Tässä kuitenkin tulokset näyttävät rajautuvan perustunteiden (keholliseen) tulkitsemiseen eivätkä kerro monimutkaisempien abstraktioiden, kuten rakkauden, havainnoimisesta. Antiikin draamassa kyseessä oli aina teksti, näytelmä, joka täydensi näyttelijäntyötä ja kutsui näyttelijää esittämään omia merkityksiään yhtä aikaa naamioituna hahmona ja kuitenkin liikkeissään tunnistettavana ihmisenä eli yhtenä katsojien jäsenistä. Meineck tarkastelee artikkelissa antiikin esiintyjyyttä, joka kattoi rajaamattomamman otannan yhteisöstä kuin esimerkiksi nykyteatteri. Voidaan olettaa, että tuolloin missä tahansa esityksessä yleisön joukossa oli vähintään kerran itse näytelleitä, laulaneita tai tanssineita katsojia. Tätäkin suuremmin draama näyttää olleen kaikissa vaiheissa kohdistettu katsojan mentaalista osallistamista kohti: koko näyttämöllepano puvuista ja lavastuksesta naamiotyöskente-

lyyn näyttää rakentuneen oletukselle, että *jättämällä jotakin pois*, luopumalla todellisuuden täydellisen jäljittelyn mahdottomuudesta, katsojalle annetaan mahdollisuus tulla esitystä vastaan oman tietoisuutensa avulla. Tästä pyrkimyksestä kertoo esimerkiksi yhä naamioityöskentelyssä vallitseva sääntö naamioiden kohtelusta (naamioita ei saa koskettaa tai laskea kasvot alaspäin maahan jne.). Naamion koskettaminen antiikin teatterissaakaan ei olisi ollut pelkkää illuusion särkymistä (kyseessä on vain naamio tms.), vaan tietyn säännösten edessä tapahtuvaa välinpitämättömyyttä. Yksittäinen koskettaminen tuskin vaikuttaa naamioon kuin naamioon, edes keskellä esitystä, mutta teon vaara on siinä, että ohitetaan, mitä varten naamio on lavalla alun alkaen: ei viihdyttämässä tai tahallisesti mystifioimassa teatteritapahtumaa, vaan viittaamassa johonkin monta eri olemassaoloa yhdistävään kokemukseen; tuhansina yhteen valettuina kasvoina, jotka kaikesta huolimatta ovat katsojan ulottumattomissa ja kosketukselle vieraat.

4.2 Teatterin käsitteistäminen

Siirtyessämme antiikista lähemmäs nykypäivää pääsemme syvemmälle kysymykseen, miten teatterin metaforisuus tapahtuu mielessä. Mikä on metaforisen tietoisuuden koneisto, johon pystymme luottamaan viipymättä ja mitä moninaisimmissa yhteyksissä? Amy Cook käsittelee artikkelissaan *Interplay: the method and potential of a cognitive scientific approach to theatre* (2007) teatteritoimintaan sisältyvän käsitteistämisen ja käsitteellisen uudelleen muokkaamisen (l. yhdistämisen, sulauttamisen) merkitystä katsojan kognitiossa. Yksinkertaisesti ilmaistuna *käsitteellisessä sulauttamisessa* on kyse kahden eri käsitteen tai käsitteellisen alan tuomisesta yhteen niin, että uusi käsite on mahdollinen. Tavallisesti tällainen mentaalinen operointi on mahdollista metaforisen ajattelun avulla. Esimerkiksi kuvitteellisessa uutisotsikossa ”Yhdysvaltain presidentti murskasi vastustajansa” kuvailtu tapahtuma on sen tosiasiallisista lähtökohdista (esim. vaalivoitosta) huolimatta metaforinen rakennelma, joka perustuu sodan, taistelemisen tms. ja poliittisen kontekstin käsitteelliselle yhdistämiselle. Lukija pystyy ymmärtämään, että kyse ei ole fyysisestä murskaamisesta, vaan voitosta, joka kuitenkin hahmottuu metaforisen yhteyden kautta (*politiikka on sotaa*).

Vaikka edellisen kaltaista käsitteellistä yhdistämistä tavataan journalismissa ja mainonnassa (*vastustajat* yhdistetään käsitteellisesti esimerkiksi toisen puolueen

kannattajien kanssa; voittamisen nautinnollisuus ja aggressio yhdistävät sotimista ja politiikkaa jne.), puhtaan taiteellisessa yhteydessä käsitteistämisen rikkaudet näkyvät kenties voimakkaimmin, vaikka samalla vaikeaselkoisemmin.¹⁰ Cook keskittyy artikkelissaan erityisesti Shakespearen näytelmäkirjallisuuden kognitiiviseen jäsentämiseen (2007: 581):

It is not difficult to understand *what* “[n]ow is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York / And all the clouds that lour’d upon our house / In the deep bosom of the ocean buried” means; what is challenging is to understand *how* it means that.

Cook korostaa, että näytelmän voima ei ole sidottu siihen, mitä se tarkoittaa, ei mihinkään eristettyihin merkityksiin tai yhä uudelleen toistuvaan sanomaan, vaan olennaisesti merkityksen muodostamisen/muodostumisen koko koneistolle. Tähän näkymään liittyvät luonnollisesti tarina ja juoni, mutta vielä näitä merkityksellisemmin se, miten kieltä hyödynnetään metaforisella ja uutta luovalla tavalla. Voimakkaan runollisen draaman teho ei ole siinä, mitä kielikuvia on milloinkin valittu, vaan miten eri käsitteet pystyvät yhdistymään katsojan mielessä ja kuinka paljon tilaa voidaan jättää tulkintojen poikkeavuuksille. Vapaimmillaan, vastaanottajan kykyihin luottavaisimmillaan, draama tavallaan ohittaa olemassa olevat pysyvät käsitteet ja suhtautuu niihin välttämättöminä, mutta elastisina, välineinä tarinan väkevoittamiselle. Samalla tavalla kuin teatteritilassa, joka muuntautuu monenlaisiksi näkymiksi, mutta ei koskaan pysty irrottautumaan fyysisistä rajoitteistaan (siellä täällä näkyy lamppu, seinän pystyy tunnistamaan sermiksi, kaiuttimet kehystävät näyttämöä ym.), kieli ei ole puutteeton, ehdottomia totuuksia tavoittava väline, eikä liioin ajattelu. Cookin (s. 581) mukaan teatterin käsitteellinen purkaminen auttaa esimerkiksi kirkastamaan teatterissa työskenteleville, minkä takia jokin näyttämöllinen ratkaisu ”toimii” toisen sijaan.

Myös Cook kirjoittaa peilineuroneista ja katsojan kognitiivisesta samastumisesta seurattuun toimintaan (ks. edellä). Kognitiotieteen näkökulmasta koko teatterin katsomisen tapahtuma muuttuu poikkeuksellisen merkitykselliseksi, kun rinnastetaan

¹⁰ Cook hyödyntää artikkelissa niin kutsuttua sulauttamisen teoriaa (blending theory), jota ovat käsitelleet laajasti Fauconnier ja Turner kirjassaan *The Way We Think* (2002). Käsitteellinen sulauttaminen on läsnä monenlaisissa metaforisissa tapahtumissa ja kattaa suuren määrän erilaisia luovan ajattelun toimintoja, mutta karkeasti yksinkertaistaen kyseessä on eri käsittekokonaisuuksien luova yhdistäminen, jonka lopputuloksessa ei ole kyse kummastakaan käsitteellisestä lähtöalasta, vaan jostakin enemmästä, kuten edellä esimerkissä *Yhdysvaltain presidentti murskasi vastustajansa*.

katsomistapahtuman tosiasialliset tekijät (penkissä istuminen, esiintyjälle vieras katsoja ym.) ja mielen merkityksiä luova toiminta. Cook (2007: 589) kirjoittaa neurologisen havaintoaineiston katsomistapahtumaa rikastavasta vaikutuksesta (oma suom.): ”Se, että aivot hyödyntävät sensomotorisia neuroneja ymmärtääkseen abstrakteja käsitteitä tai runollista kieltä, johtaa olettamaan, että kieli saa meidät tuntemaan, ei kommunikoida jotta-kin lopullista tuntemisen tilaa, vaan aktivoimalla oman kokemuksemme tuosta tilasta. *Kuvitteleva ja ymmärtäminen* ovat sama asia. -- Tästä voidaan johtaa, että kieli on vähemmän järjestelmä kokemuksen *kommunikoimiselle* kuin kokemuksen *olemiselle*; me emme käännä sanoja havainnoiksi, me havaitsemme ymmärtääksemme.” Cookille kyseessä on merkityksiä jatkuvasti muodostava havainnoimisen verkosto, jonka kehollisuus näkyy mitä yksityiskohtaisimmilla tavoilla.

Kognitiivisen koneiston tarkasteleminen auttaa kirkastamaan teatterin eri osien merkityksiä sen sijaan, että niiden tärkeys alkaisi tyhjentyä. Mitä syvemmälle esiintymis-katsomistapahtuman rakenteisiin paneudutaan, sen erityisemmäksi kaikkien esityksen rakentumiseen vaadittavien elementtien läsnäolo osoittautuu. Varsinkin näyttelijäntyylin ja esitettävän tekstin (tekstin myös esitettävien ideoiden tarkoituksessa) välisessä jännitteessä neurologinen todellisuus näyttäytyy kiistämättömällä tavalla. Joka tapauksessa olisi mahdotonta nähdä mieltä saman klassikonäytelmän esittämisessä vuosikymmenestä tai -sadasta toiseen, ellei esittämistapahtumassa itsessään olisi tarpeeksi kognitiivista liikkumavaraa uuden näkymän tuottamiselle. Koska edellä käsitelystä seuraa, että valmiina pitämämme käsitykset eivät ole niin valmiita kuin haluaisimme niiden olevan, sen sijaan että teatteri luovuttaisi olemassaolon tai maailman tarkastelemisen mahdollisuuden edessä, tietoisuudesta kylläinen teatteri pystyy tarttumaan näihin poikkeuksellisella intensiteetillä. Esimerkiksi 1900-luvun absurdisissa teatterissa, joka voidaan kärjistää ymmärtää niin sanotun hyvin rakennetun näytelmän purkamiseksi ja draaman vahvistavan vaikutuksen uudelleen ajattelemiseksi, ei lohduttomimmillaankaan ole kyse *teatterin* lohduttomuudesta, vaan menneistä käsityksistä riisutun sosiaalisen todellisuuden ja taiteen kohtaamisesta. Teatteri ei ole ollut neuvoton toisen maailmansodan jälkeisen ajan kuvauksissa, vaan päinvastoin tuonut esille koko voimallaan ajattelemisen tärkeyden epävarmassa maailmassa.

Tom Stoppardin näytelmäkirjallisuus on esimerkki kielen riittämättömyyden ja petollisuuden, mutta samalla teatterin mahdollisuuksien ja mitä suurimpien ole-massaolon kysymysten yhteen sovittamisen haasteesta. Stoppard on käsitellyt näytelmis-sään historiaa, tiedettä, tietoisuuden kysymyksiä ja ihmiselämää jäsentäviä käsitteitä, ku-ten rakkautta, aina hyvin tietoisena teatterin konventioista ja esityksen ja katsojan välisen yhteyden erityisyydestä. Hänen ensimmäisessä menestysnäytelmässään *Rosencrantz ja Guildenstern ovat kuolleet* (*Rosencrantz and Guildenstern are dead*) tarkastellaan kuole-maa ja kuolemista rikkaalla käsitteellisellä tavalla. Näytelmää ovat analysoineet Fatemeh Sadat Basirizadeh ja Maryam Harati artikkelissaan *The role of metaphoric language and its analysis in Tom Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern are dead* (2011). *Ro-sencrantz ja Guildenstern ovat kuolleet*, jonka Stoppard kirjoitti 1960-luvun lopulla, saat-taa yhä olla hänen tunnetuin näytelmänsä. Näytelmä on Stoppardin pitkän uran varhainen osoitus kirjoittajan metaforisen ajattelun laajuudesta ja esittelee samalla monta ”stoppar-dismiksi” kohonnutta draamallista elementtiä, kuten metafiktion, älyllisyyden, huumorin ja kielen ristiriidoista ammentavan dialogin. Laajasti katsottuna näytelmä osoittaa kirjai-lijan taipumuksen kieltäytyä valmiina hahmottuvasta mallista, joka näytelmän tapauk-sessa on Shakespearen *Hamlet*. Stoppard kääntää klassikon ylösalaisin niin, että moder-nin ajan katsoja tulee uudella tavalla vastatuksin lukemattomia kertoja esitetyn ja käsitel-lyn tarinan kanssa. Hän on itse korostanut, että vaikka aiheet, jotka häntä alkavat kiehtoa, ovat hänelle jokseenkin mystisiä, hän rakastaa kielellä ja sanoilla leikkimistä ja tähtää yleensä humoristiseen lopputulokseen.¹¹ *Rosencrantz ja Guildenstern ovat kuolleet* osoit-taa aiheen vakavuuden ja sen absurdejakin humoristisia piirteitä saavan käsittelytavan törmäämisen ansiokkaalla tavalla (Basirizadeh & Harati 2011: 147/154):

GUILDENSTERN

We only know what we're told, and that's little enough.
And for all we know it isn't even true.

PLAYER

For all anyone knows, nothing is. Everything has to be
taken on trust; truth is only that which is taken to be true.
It's the currency of living. There may be nothing behind it,
but doesn't make any difference so long as it is honored. --

¹¹ Stoppard 2011b.

ROSENCRANTZ

Do you think death could possibly be a boat?

GUILDENSTERN

No. no. no . . . Death is . . . not. Death isn't. You take my meaning. Death is the ultimate negative. Not-being. You can't not-be on a boat.

Edelliset katkelmat osoittavat, että Stoppardin kiinnostuksen kohteena ei tässä ole minikään lopullisen metaforan löytäminen (artikkelin kirjoittajat ovat jakaneet näytelmän ilmaisut metaforisuuksiltaan eri vaikeusluokkiin), vaan metaforisuus itse. Stoppard näyttää operoivan sekä perinteisemmällä todellisuutta valottavalla metaforisella kielellä (vrt. Shakespeare) että tästä irtautuvalla metakognitiolla, jossa kaikki niin sanotusti käy (viimeinen kahden päähenkilön välinen sananvaihto sisältää juuri tämän siirtymän). Näytelmä rakentuu ajatukselle, että vuosisatojen teatterissa istumisen jälkeen länsimainen katsoja on sisäistänyt valtavan määrän olemassa olevia ja hyväksi havaittuja konventioita eikä hän ensi tilassa tarvitse näitä enempää. Älyllisyydestä ja tosiasioiden tavoittamisesta kylläinen mieli tulee näkyviin esimerkiksi Guildensternin viimeisimmässä repliikissä. Vastaus Rosencrantzin kysymykseen näyttää alkavan yksinkertaisena kieltona, mutta Stoppardin ilmaisulle tyypillisesti väärinymmärrys käy nopeasti ilmi ja selviää, että Guildensternin repliikissä onkin kyse olemassaolon vastaisuuden koko filosofisesta kysymyksestä. Cookin edellä korostama kysymys *miten* tulee näin jossakin määrin kirkastetuksi Stoppardin dialogeissa. Yksi repliikki voi sisältää koko metaforisen kielellisen potentiaalin antamatta katsojalle tyydyttävää selitystä käsiteltävästä teemasta. Kielen mahdollisuudet ja rajat ovat yhtä aikaa läsnä (oma kurs.): ”We only *know* what we’re *told*, and that’s little enough. And *for all we know* it isn’t even true”; “You *can’t not-be* on a boat.” Stoppard näyttää kirjoittamansa tarinan ohella viestivän katsojalle koko ajan teatterin ja kielen rajoista: katsojan on luotettava esitykseen ja sen maailmaan, voimme ainoastaan ottaa vastaan, mitä meille tarjotaan, ei-olemiselle ei ole olemassa riittävää kieltä, ja kaikista suurin metafora on teatteri itse, olemisen ja ei-olemisen kehto.

Toinen draaman ajattelua ja toimintaa yhdistävistä havainnoista, joka esiintyy myös Stoppardin tekstissä, on näyttelijän ja esitettävän tekstin välinen jännite. Koska teatteri ei tähtää todellisuuteen, koska *se ei voi olla* todellisuutta, näyttelijän ja häntä ympäröivän draamallisen kontekstin välisen eron ymmärtäminen voi vahvistaa teatterielämystä. Kyseessä ei ole ristiriitaisen estetiikan korostaminen ristiriitaisuuden tai estetiikan vuoksi, vaan jokaisen elementin vieminen mahdollisimman pitkälle niin, että on lopulta

mahdollista nähdä, missä katsojan voidaan odottaa osallistuvan tapahtumaan ja yhdistävän annetut merkit. Esimerkiksi mainitussa lauseessa *And for all we know it isn't even true* Stoppard on pakannut tietämistä ja totuutta edustavat sanat *know* ja *true* näennäisesti yksinkertaisella ja pääasiassa toistoon perustuvalla humoristisella tavalla yhteen kommenttiin, joka sisältää vielä uuden (myös humoristisen) idiomien *for all we know*. Onnistuneen näyttelijäsuorituksen näkökulmasta olisi epätodennäköistä, että parhaaseen lopputulokseen päästäisiin, jos roolia esittävä näyttelijä korostaisi mitään näistä kielellisistä elementeistä. Vaikka näyttelijän puheen synnyttämä musiikki toistoi naurattaisi katsojia, vaikutus ei todennäköisesti olisi yhtä tehokas, jos hän osoittaisi samalla olevansa tietoinen kielensä nokkeluudesta. Näyttää siltä, että tässä kysymys tietoisuudesta kaikkine ristiriitoineen (joka tapauksessa eläminen ja kuoleminenkin ovat tietoisuuden kohteita) on tarpeeksi laaja, jotta näyttelijän varsinainen työ voi alkaa. Stoppard on korostanut, että näytelmäteksti sellaisenaan ei takaa mitään, koska muuten emme näkisi koskaan huonoa esitystä yhdestäkään klassikkonäytelmästä (2011a).

Mikä sitten tekee teatteriproduktiosta onnistuneen, jos huomioidaan kaikki edellä mainittu teatterin todellisuutta pakenevasta ja sitä ylläpitävästä voimasta? Stoppard on sanonut, että ainoa tapa saada *Rosencrantz ja Guildenstern ovat kuolleet* toimimaan lavalla on suhtautua siihen komediana (2011a). Se, että kirjailijan on otettava kantaa koko kysymykseen kirjoittamansa näytelmän tyylistä, kertoo, kuinka vaikutuksille alttiista taidemuodosta on kyse. Erityisesti komedian tapauksessa kokonaisen näytelmän *ymmärtäminen* hauskaksi on vähintään yhtä olennaisessa osassa sen menestystä kuin kaikki, mitä näytelmässä itsessään on löydettävissä. Määrittelyn tarve (”sen täytyy olla komedia”) paljastaa tässäkin yhteydessä, kuinka syvälle ulottuvasta käsitteistämisestä on kyse. Stoppardin kommentti kertoo esimerkiksi sekä teatterin yleisistä puitteista (teatteri on viihdettä tms.) että yksittäisen tekstin tulkintakehyksestä ja yleisön osuudesta onnistuneen produktion tuotannossa. Muiden tulkintojen ohella on mahdollista sanoa, että *Rosencrantz ja Guildenstern ovat kuolleet* on näytelmä elämisen rikkaudesta ja mysteeristä. Tällaisen keskeisen näkymän tavoittaminen saattaa johtaa näytelmän kanssa työskentelevät kohti onnistumista. Olkoon kyseessä jotakin niin yksinkertaista kuin ”elämä on komedia”, esityksen keskiössä on tavallisesti oltava *jotakin metaforista*, johon katsoja voi

esityksen yksityiskohdilta tarttua. Yhdysvaltalainen elokuvaohjaaja Mike Nichols on korostanut työskentelyssään tuon keskeisen metaforan löytymisen ja kirkastamisen tärkeyttä (oma suom.)¹²:

Minusta näyttää siltä, että enemmän kuin näytelmässä elokuvan taiteellinen menestys, menestys kokemuksena, riippuu metaforan voimasta, joka on elokuvan keskusmoottori. -- Siis kaikki tarinan valitsemisen mysteerit — mitä se merkitsee sinulle, mitä se *todella* merkitsee sinulle, mitä se merkitsee, mistä et ole edes itse tietoinen? Kuinka kommunikoida tuolla tasolla, josta et ole edes välttämättä tietoinen tai jota et välttämättä pysty artikuloimaan, yleisölle? Kaikki nämä asiat ovat sisällä metaforan voimassa, ja silloin täytyy yksinkertaisesti olla onnekas. Tuota metaforaa ei pysty keksimään, luomaan, veistämään, jos sitä ei ole olemassa.

Nichols, joka ohjasi mm. Tom Stoppardin näytelmän *The Real Thing* yhdysvaltalaisen ensiproduktion, on korostanut useassa yhteydessä, että teatterin ja elokuvan tekemisen tärkein kysymys hänelle on, *mistä tässä on oikeasti kysymys*. Sama pyrkimys voidaan nähdä Stoppardin näytelmäkirjallisuudessa. Hänen valitsemistaan aiheista ja käsitteistä (mm. kuolema, rakkaus, tietoisuus) harvat kääntyvät miksikään tyhjentäväksi selitykseksi, mutta Stoppard ei ole jättänyt etsimästä huumoria ja mielekkyyttä niiden sisällöistä. Tätä vielä merkityksellisemmin hän on omalla tavallaan tehnyt niiden tarkastelemisesta itsessään kirjoittamisensa kohteen. Tarvittava määrä rakenteita (mainitussa tapauksessa Shakespearen *Hamlet*, varmasti kuolevaisuus, joka koskettaa jokaista ym.) ympäröi kysymyksiä, jotka ovat suurelta osin ratkaisemattomia, mutta jotka täyttävät teatteritapahtumaan osallistuvan tietoisuuden ja joiden kohdalle pysähtyminen osoittautuu teatterin tehtäväksi. Tämän havainnon jälkeen palaamme draamakasvatuksen teoriaan vakavasta leikillisyydestä.

4.3 Tietoisuus tekoina

Teatterin ristiriitaisuus pakottaa toteamaan, että kyseessä ei ole pelkkä ajattelu eikä pelkkä tekeminen, ei pelkkää esiintymistä eikä esiintymisen katsomista, vaan vuorovaikutuksen eri puolia jatkuvasti hyödyntävä kommunikaation ja ymmärtämisen kanava,

¹² Nicholsin koko haastattelu on luettavissa osoitteessa <http://www.filmcomment.com/article/of-metaphors-and-purpose-mike-nichols-interview>.

joka on Raymond Williamsin kuvausta mukaillen raivattava auki, jotta oletuksista riisuttu näkymä pääsee esiin. *Missä* teatteri itse asiassa sijaitsee? Jos jätämme teatterirakennukset ja harrastustilat sivuun, jäljelle jäävät merkityksellisellä tavalla ihmismieli ja ajattelu, minkä takia kognitiivisen tutkimuksen soveltaminen teatterin kehityksessä on tärkeä lisä teatterin tietoisuuskysymyksen selvittämiseksi ja auttaa kirkastamaan teatterin olemassaoloa ja sen tarkoitusta. Fysiologisten vastineiden ja käsitteenmuodostuksen tutkimisen ohella draaman tutkimus kokemuksellisenä todellisuutena lähestyy paljolti samoja havaintoja. Hannu Heikkinen kirjoittaa vakavan leikillisyyden yhteydessä kahden eri todellisuuden — olemassa olevan ja kuvitellun — yhdistämisestä *esteettisen kahdentumisen*¹³ avulla (Heikkinen 2002: 98):

Esteettiseen kahdentumiseen liittyy tietoisuus siitä, että roolissa en ole ”minä itsenäni”, vaikka olenkin ”minä kehollisesti”. Siihen liittyy myös tietoisuus siitä, että fiktion todellisuus on fiktion todellisuutta eikä sitä elämismailmaa, johon siirrymme, kun siirrymme fiktioista pois. Se on myös tietoisuutta siitä, että fiktion aika on fiktion aikaa eikä todellista aikaa. Tästä tietoisuudesta, *sopimuksesta syntyy leikin ja draaman jännite, joka rakentuu kaksoistietoisuuden varaan.*

Draamaan osallistuva henkilö kahdentuu roolissa, tilassa (ympäröivässä todellisuudessa, elämyksissä, kehotietoisuudessa) ja ajassa. Kuvauksesta selviää myös, millaisin käsittein teatterin todellisuutta kahdentavaa toimintaa pyritään avaamaan ja kuinka yhtä aikaa yksinkertaisesta ja määritelmää pakenevasta toiminnasta on kyse. Esteettisen kahdentumisen kuvauksessa kuitenkin tavoitetaan jotakin olennaista teatterin sisäsyntyisestä metaforisuudesta. Kuten on nähty käsitteellisen yhdistämisen tai sulauttamisen teoriassa (ks. Cook edellä), ymmärtääksemme teatteritapahtumaa meidän on yhä uudelleen hyväksyttävä eräänlainen epävalmis ja käsitteellisesti ristiriitainen kokonaistila, jossa katselemamme näyttelijät eivät ole enempää kuin mitä he ovat, ja kuitenkin muuntautuneita, ääniltään ja eleiltään läheisilleenkin jossakin määrin tunnistamattomia hahmoja. On mahdotonta sanoa, missä määrin tällaisen uuden todellisuuden rakentuminen lankeaa katsojan ja missä määrin näyttelijän tietoisuuden tehtäväksi. Todennäköisimmin kaikkien draamaan osallistuvien voidaan odottaa olevan osallisia kuvitteellisen tapahtuman luomisesta,

¹³ *Esteettinen kahdentuminen* on Anna-Lena Østernin suomentama termi. Sen englanninkielinen vastine on *aesthetic doubling*. Saksaksi ilmiöön on viitattu termillä *Dobblung*. (Ks. Heikkinen 2002: 97—).

mutta tämäkään ei poista jatkumon mahdollisuutta. Toisin sanoen kuka tahansa draamaan millä tahansa hetkellä osallistuva on hieman eri todellisuudessa kuin seuraava osallistuja.

Draaman ja teatterin loputtomassa toiseudessa on lähes kaikkea teatteritoimintaa lävistävän tietoisuuden alku. Tarkasteltava ja samalla täytettävä etäisyys ei jää ainoastaan katsojan tehtäväksi, vaan kuten esteettinen kahdentuminen osoittaa, myös näyttelijä rakentaa jatkuvaa mielikuvituksellista yhteyttä tekstin, rooliasunsa, rekvisiitan, teatteritekniikan ym. ja itsensä välille. Vaikka näyttelijän työ olisi mitä mielikuvituksellisimpaan maailmaan sidottua, mikä tahansa näyttelijästä riippumaton elementti (yleisön aplodit esimerkiksi) voi palauttaa hänet jälleen ”oikeaan todellisuuteen”. Tämä johtaa päättelämään, että kahdessa maailmassa yhtä aikaa eläminen on lopulta paradoksi (ks. Heikkinen 2002: 100). Kuvitelkaamme, että näyttelijä on roolissa lavalla ja hänen tehtävänä on juoda teetä. Hänen on mahdollista juoda oikeaa teetä, jolloin (mikäli tee on oikein valmistettu, lämmintä ym.) hänen kehonsa reagoi teehen, kuten se reagoisi siihen missä tahansa tilanteessa. Kuvitelkaamme nyt täydellinen representaatio: näyttelijä näyttelee hahmoa ajassa juomassa teetä, joka on ”samaa teetä” kuin tuona aikana juotu tee (esimerkiksi jokin historiallinen englantilainen tee). Puhummeko tällöin enää representaatiosta? Entä silloin, jos tee on jotakin muuta teetä kuin yleisölle ilmoitettu tee? Kukaan näyttelijän lisäksi ei voisi tietää eroa. Entä jos teetä ei ole ollenkaan ja näyttelijä suorittaa teen juomisen miimisesti? Näyttelijälle itselleen tällä kaikella voi olla merkitystä, mutta esityksen kommunikaation kannalta ei juurikaan. Kahdentuuko näyttelijä teetä juodessaan tilassa tai roolissa? Koska kyseessä on fyysinen (mahdollisesti tosiasiallinen) toiminta, tapahtuman yksityiskohdat nousevat erityiseen asemaan: miimisyyden aste, kuppi, esityksen suhde yleisöön, yleisölle esitettävän illuusion aste ja juomisen aiheuttamat fysiologiset tuntemukset sekä näyttelijässä että katsojissa. Metaforisesti kiistämättömin lopputulos olisi silloin, kun kaikki teen juomisessa olisi miimistä. Tällöin katsojan samastumisen laukaiseva kognitiivinen koneisto suorittaisi kaiken tarvittavasta tapahtuman ymmärtämisestä. Mutta vaikka näin ei olisikaan, vaikka kaikki esitettävän toiminnan tekijät olisivat *mahdollisimman yhdenmukaisia*, mikään ei tekisi hetken tulkinnasta totuudelliseksi. Vaikka näyttelijälle olisi löydetty juotavaksi samaa teetä, jota olisi juotu kaksisataa vuotta aikaisemmin, hän ei yrityksestään huolimatta joisi täsmälleen samaa teetä, vaan hänen ja hänen juomansa teen välinen etäisyys pysyisi vakiona. Parhaimmasta yrityksestään huolimatta hän ei olisi samalta ajalta eikä pystyisi tavoittamaan kaikkia ajan

merkitystä tuottavia tekijöitä, jotka toisivat hänet näyttelijänä ja teen juomisen teatterissa täydellisesti yhteen.

Sekä esteettisen kahdentumisen teoriasta että esitystapahtuman neurologisen havaintoaineiston keräämisestä voidaan päätellä, että teatterin analyysi kehittyy jatkuvasti kohti kiistämättömmämpiä läsnäolon ja teknillis-taiteellisen ammattitaidon todistuksia, mutta samalla saamme yhtä merkittävästi tietoa teatterin tavoittamattomuudesta: toiseudesta, poissaolon filosofiasta ja käsitteistämisen monimuotoisuudesta. Esimerkiksi monet antiikin naamionäyttelemisen havainnoista ovat sovellettavissa televisio- ja elokuvatuotkimukseen, koska tuossa erityisessä mielessä, jonka mukaan katsoja näkee jotakin, jota tosiasiallisesti ei ole, kovin paljon ei ole kahdentuhannen vuoden kuluessa muuttunut. Elokuvakankaan lähikuva on tuonut näyttelijän tosiasiallisesti lähemmäs katsojaa kuin koskaan aikaisemmin, mutta kyseessä on edelleen kankaalle heijastettu kuva, koosta ja terävyydestä huolimatta. Samaa ajatusta voidaan jatkaa animaation ja tietokonepelien alueelle, joka vilisee viitteellisyyttä. Teatterin ohella näyttää siltä, että aikamme näkyvimmit draaman tuotteet hyödyntävät vähintään yhtä paljon etäisyyden tuottamisen kuin lähelle tuomisen tekniikoita. Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa artikkelissaan *Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen — pari skeemaa uudesta dramaturgiasta* tekstin (kaikissa sen merkityksissä) ja esityksen välisestä suhteesta läsnäolon ja poissaolon välisenä todellisuutena, ja painottaa jälkimmäistä (2003: 207): ”Tärkeintä on kuitenkin etsiä lukutapoja, jotka eivät millään tasolla perustu (totuuden tai pysähtyneen näkemyksen) läsnäolon estetiikkaan. -- Toinen johtopäätös on, että analyysi ei niinkään kaipaa paljastamisen kuin *peittämisen tekniikoita*; ei esimerkiksi tarkoitushakuiseen selkeyteen pyrkivää, näennäisfaktoilla operoivaa vaan metaforista, kiertoilmaisuja ja analogioita käyttävää, poeettista, jopa hämärää kieltä.” Hotisen kuvaama tahallisesti merkityksiä hämärtävä työskentely ei kaikesta päätellen tähtää esityksen tahalliseen mystifiointiin, vaan draaman ja teatterin lähtökohtaisen metaforisuuden tuottaman, kaikkina aikoina vallitsevan käsitteellis-kognitiivisen pohjan tavoittamiseen (s. 209): ”Mutta esitys on tekstille yhtä aikaa sekä ’myrkky että lääke’. Myrkky se on siten, että se kalvaa totuuden ja itseriittoisuuden ideaalia ja läsnäoloa tekstissä; lääke se on, koska se kuitenkin on teatteritekstin ainoa merkityksellistymisen ja toteutumisen mahdollisuus.”

Niin kuin Tom Stoppardin näytelmässä *Rosencrantz ja Guildenstern ovat kuolleet* paradoksaalisesti todetaan: ”Olemme näyttelijöitä — olemme ihmisten vasta-kohta!”, teatterin totuus on aina jotakin kyseenalaista, yhtä aikaa valheellista ja totuudellista. Luonnollisesti näyttelijä ei ole sen enempää ihmisen vastakohta kuin kuka tahansa ihminen, mutta kommentoidessaan näyttelijyyttään lavalta käsin hän ei jätä katsojalle muuta vaihtoehtoa kuin vielä suuremmasta todellisuudesta tiedostumisen, sanalla sanoen jonkinlaisen heräämisen. Stoppard, jota on kirjoittajana kuvattu nokkelaksi hänen koko uransa ajan, on tähdentänyt monessa yhteydessä, että löytäessään jonkin toimivan tekstuaalisen elementin, hänelle on hyvä merkki, jos hänestä tuntuu enemmän onnekkaalta kuin nokkelalta. Hän on myös korostanut, että kirjoittajana hänellä ei ole analyttistä tietoisuutta, joka johtaa hänen työskentelyään. Edellä lainattu repliikki todistaa jotakin sanotusta. Ihmisten vastakohtaisuus on monella tasolla avautuva merkityskokonaisuus, joka kattaa niin teatterin metaforisuuden, katsojan ja näyttelijän fyysisen vastakohtaisuuden (l. erillisyyden), näyttelijäntyön arvokkuuden ja arvottomuuden kysymyksen kuin näyttelijää esittävän näyttelijän tietoisuuden noidankehän. Mikäli teatteri-toiminnassa on mitään pysyvyyttä, sen voidaan olettaa liittyvän tällaiseen merkitysten monikerroksiseen rakentumiseen ja purkautumiseen.

Lavalla vielä kerran jonkin todellisuuden tuottaminen on riippuvainen monista tekijöistä, jotka uudessa maailmassa avautuvat vielä haastavampiin käytötapoihin ja moninaisempiin tulkintoihin. Hotisen sanoin (2003: 210): ”Emme kysy sitä, mikä on mahdollista, vaan sitä, *mikä ei ole mahdotonta*.” Tämä ei kuitenkaan tarkoita kaiken aikaa olemassa olevien käytäntöjen kumoamista tai niiden torjumista, vaan sen etsimistä, mikä *on*, huolimatta vaihtelevista tyyliuunnista ja esteettisistä taipumuksista (em.):

Olisi luontevaa ajatella, että niin sanotut uustulkinnat klassikoista nojaavat tähän merkityksellistymisen mekanismiin. Ne saavat merkityksensä eroista tulkinta- ja esityisperinteeseen: kun jokin näytelmä on pitkään tulkittu samansuuntaisesti, poikkeava luenta tuntuu hetken virkistävältä ja erottaa tulkinnan aikaisemmista. Temppu on kuitenkin aivan liian yksinkertainen ollakseen hetkellistä hämmästyttäviä pitkävaikutteisempi ja kiinnostavampi. Teatteritekstien ja esitys-historioiden konteksti on laajentunut ja monipuolistunut niin paljon, että pitävää perustaa selkeälle eron tekemiselle on vaikea löytää. Kun tekstien ja esitysten maailma, koko merkitysten sfääri näyttää sisältävän pelkkiä eroja, merkitysten antaminen eroja tekemällä menettää näyttävyytensä: erot rakentuvat yksityiskohtien kautta arkisessa työssä.

Draaman uudelleen ajattelemisen nykymaailman todellisuudesta tai tarpeista käsin kykenee synnyttämään loputtoman määrän variaatioita ja kokeiluja, jopa täsmällisiä tarpeeseen vastaavia taiteellisia tuotteita, mutta täydellinen irtautuminen teatteritapahtuman tietoisista lähtökohdista osoittautuu mahdottomaksi. Kenties hajanaisuuden aikakaudella virkistävin tai voimaannuttavin ratkaisu ei ole muotokielen uusimman innovaation tavoittaminen, vaan syventyminen muotokielen perusteisiin, niin kuin Amy Cookin ja Peter Meineckin julkaisut osoittavat. Tulkinnallisten erojen etsiminen yllättävyyden tarkoituksessa tuo aina mukanaan yhtä suuren vaaran eroilla operoivan estetiikan syntymiseksi, ja kerran synnyttyään erojen ja ristiriitojen näkymä saattaa olla kaikki, mihin katsojan huomio kiinnittyy. Sen sijaan arkinen työ, johon Hotinen viittaa edellä, saattaa johtaa meidät etsimisestä löytämiseen. Uudet näyttämökuvat ja esityskieli ovat väistämätön seuraus uuden sukupolven teatterityöstä, mutta parhaimmillaankin vain puolet totuudesta.

Ottaessaan kantaa siihen, voiko moottori olla taideteos, englantilainen näytelmäkirjailija David Hare vastaa kieltävästi, koska moottorissa ei ole mitään metaforista eikä ilman metaforaa ole taidetta. Hare vertaa näyttämötaidetta journalismiin ja toteaa, että draaman ja taiteen keskiössä on mysteerin palauttamisen mahdollisuus, joka on poistettu asenteelliselta journalismilta ja heikosti valmistellulta taiteelta (Hare 2011: 78):

‘I never knew that, I never realised that, I never felt that’ is what you hear from the departing audience when their evening has been well spent. Because we think we know, but we don’t.

Tietäminen ja tietoisuus sulavat kuvauksessa toisiinsa. Teatterin tietoinen lihallisuus kätkee sisäänsä mitä suurimman kuviteltavissa olevan metaforisen todellisuuden, johon voidaan nyt lisätä kognitiotieteen ja käsitteellisen jäsentämisen tutkimusten anti. Teatterin tarkoitushakuinen mystifiointi jää helposti vajaaksi, mutta ei siksi, ettei teatterin keskiössä kuitenkin olisi mysteeri, vaan mysteerin laajuuden kieltämisen takia. Tapamme ajatella teatterista ei tule tyhjennetyksi edes kognitiivisen havaintoaineiston jälkeen, vaan päinvastoin. Kehot, kokemukset, näyttämökuvat ja tarinankerronnan konventiot heijastavat samaa tapahtumaa peleinä kaksoistietoisuuden järjestelmässä. Mitä lähemmäs pääsemme käsitteellisen todellisuuden tavoittamista, sen kehottomammaksi tietäminen on vaarassa muuttua, ja mitä kehollisemmin toisinnamme teatteritapahtumaa, sen alitajuisempiin malleihin meidän on turvauduttava. Seuraava Tom Stoppardin kuvaus komedian

kirjoittamisen mysteeristä sopii päättymättömän ristiriitaista todellisuutta kuvaavan luvun päätökseksi (2011b, oma suom.):

Komediassa täytyy saada aikaan täydellinen syöttö. Sen täytyy laskeutua juuri oikeaan kohtaan. Jos syöttö jää liian lyhyeksi, yleisö ei pääse siihen käsiksi; jos syöttö on liian pitkä, yleisöltä kielletään olennainen nautinto kurottautua eteenpäin ja tarttua johonkin, tehdä oma ponnistus täydentääkseen tämä hetki näytelmän ja katsojien välillä. -- Uskon, että vitsein on laskeuduttava juuri oikeaan kohtaan, jotta yleisön on tehtävä osa työstä ymmärtääkseen sen. Liian kauas ja vaikutus on sama kuin leikattaisiin ruokaa lautaselle. Kuka sellaista haluaa? Liian lähelle ettekä ymmärrä, mitä sanon. Se on siis täydellinen. Ja haluan lisätä tähän, että tuo täydellinen kohta on eri jokaiselle yleisön jäsenelle, minkä takia mysteeri on käsittämätön.

5 Lopuksi

Tässä opinnäytetyössä on käsitelty teatterin ja draaman tietoisuuskysymystä kolmessa osassa. Aiheen laajuudesta ja tavoittamattomuudesta johtuen voitaisiin yhtä hyvin puhua monista kysymyksistä, mutta tietoisuuden tuominen esiin kaikkea draamallista toimintaa ympäröivänä kehyksenä silloinkin, kun se saa eri muotoja, jotka kehittyvät omiksi havainnoikseen ja teorioikseen, ei ole todellisuuden vastainen pyrkimys. Ilmaistakoon tämä toisin: mikä tahansa todellisuus edessämme avautuukin, sitä on käytännöllisesti katsoen mahdotonta erottaa ajattelevasta ja tulkitsevasta ihmisestä. Vaikka teatterin kontekstissa eri roolit johtavat erilaisiin tietoisuudesta värittyneisiin todistamisen ja toisintamisen tekoihin – näyttelijät eläytyvät kehoillaan ja ilmaisevat enemmän kuin ajattelevat, katsojat tuntevat ja tulkitsevat jne. – jonkinlainen tietoisuudesta lähtevä ymmärtäminen ja tätä edeltävä hyväksyminen ovat läsnä jokaisella teatteritapahtuman käsitteistämisen tasolla. Pelkkä näkeminen vailla minkäänlaista vastinetta kielii joko epäonnistuneesta teatterillisestä tapahtumasta tai tapahtumasta vailla mysteeriä. Tietoisuuden todellisuutta rakentava läsnäolo tulee näkyviin esimerkiksi uskonnollisessa tapahtumassa, jonka keskelle ilmestyy sen koodistoa ja seremoniaa ymmärtämätön todistaja, toisen uskontokunnan edustaja esimerkiksi. Hänelle vieras mystillinen seremonia herättää kysymyksiä: *Miksi tämä on tärkeää? Mikä tämän merkitys on? Keitä me olemme tässä tilassa? Miten meidän tulisi ymmärtää toimia?* Minkä tahansa teatteriesityksen kohdalla tällaiset kysymykset ovat yhtä odotuksenmukaisia.

Työn ensimmäisessä analyysiluvussa *Teatterin ja uskonnon suhteesta* teatterin tiedolliset ja henkiset rajat on rinnastettu uskonnon kanssa niin, että näiden kahden käsitteellisen kokonaisuuden erot ja yhtäläisyydet voivat paikantua mahdollisimman tehokkaasti. Teatterin ja uskonnon rinnastaminen ei osoittaudu helpoksi tehtäväksi, koska molemmat kattavat merkittävän määrän samankaltaisia käsitteellisiä sisältöjä (henkisyys, uskominen, mysteeri ym.) eikä kumpaakaan voi rajata täydellisesti toisen ulkopuolelle. Tarkastellut esimerkit paljastavat kuitenkin, että tietoisuuden soveltaminen teatterin ja uskon alaan tässä yhteydessä johtaa lähtökohtien merkitysten etualaistumiseen. Teatteria tutkiva kristitty kohtaa omien hengellisten lähtökohtiensa rajallisuuden erityisesti teatterin eettisten ja moraalisten sisältöjen analysoimisen yhteydessä, kun pelkkään kognitioon uskova joutuu tunnustamaan älynsä rajat teatterin ja draaman mystillisyyden edessä. Siksi tietoisuuden korostamisessa on kyse ennen kaikkea näkökulman valinnasta. Kuitenkaan en pidä väittämää *teatteri on uskonto* riittävänä ilman jonkinlaista radikaalia uskonnon uudelleen määrittelyä.

Huumausdraaman nousu paneutuu kysymykseen draaman perimmäisestä luonteesta, joka voidaan vuoroin nähdä valaisevana ja tietoisuutta lisäävänä, filosofisena-kin yhteiskunnan sisältönä tai yksinkertaisesti viihteenä (huumeena) massoille. Tässäkin vastaus näyttää vallitsevan jossakin näiden välillä, ei staattisena ja yhteen olemassaoloon kiteytyneenä tilana, vaan vaihteluna ja katsantokantoja haastavana – todella koko katsojasopimuksen purkamista vaativana – häilyvänä kokonaisuutena. Televisiodraaman kriittinen luenta tuo esiin monia draaman kuluttamisen metafiktiivisistä karikoista. Epäilevä katse on kohdistettava niin draaman tahalliseen mystifointiin, johon laskea kuuluvaksi monet television kulta-ajan väittämistä ja ”parhaimman”/”taiteellisen” televisiodraaman etsinnän, kuin tuotantokoneistojen sisäsyntyiseen rajallisuuteen, joka kasvaneenakin osoittaa kuluttajille ruutuun suljetun draaman tosiasialliset taloudelliset ja tuotannolliset rajat. Saadaksemme käsityksen draaman todellisesta tilasta länsimaisessa kontekstissa tällä hetkellä meidän on kyettävä erottamaan tosiasiat draaman abstraktiosta. Television paljous ajassamme on *tosiasia* samalla tavalla kuin digitalisaatio tai älypuhelimien vallankumous. Mutta tuosta paljoudesta irrotetut laadun esimerkit, puhumattakaan siitä, mihin kaikki tämä draaman paljous sitä kuluttavat lopulta johtaa, ovat vaikeammin avautuvia sisältöjä, mahdollisesti lopullisesti käsityskykymme ulottumattomissa.

Mikään ei ole toistaiseksi pystynyt todistamaan, että elämme tiedollisesti rikkaampaa aikaa, mitä tulee televisoidun draaman läsnäoloon. Välineellisistä kehityksistä huolimatta on kaiken kaikkiaan harhaista siirtyä epäilyksettä syleilemään ajatusta, että länsimainen väkijoukko olisi murtautunut jonkinlaiseen uuteen tietoisuuteen, jossa sielu ja ruumis tulevat yhtä lailla ravituiksi muutaman televisiosarjan avulla. Paljous kertoo kiistämättä kasvaneesta tarvitsevuudesta, mutta vaikka katsomisen kohteet ovat moninaistuneet (mm. elokuvatahtien hajaantuminen ja kato), tuosta tarvitsevuudesta lähtevä ja siihen palaava kuluttaminen, *draamalle antautuminen*, jatkaa vallitsemistaan. Valinnan mahdollisuudet, joita on draaman kuluttajien käsillä nyt enemmän kuin koskaan aikaisemmin, eivät ole mikään lopullinen itsenäistymisen kylpy, vaan palautuvat pääosin samanlaisiin tottumuksiin kuin lippuluukun kautta teatteriin siirtyminen elokuvan alkua ajoista saakka. Jotakin olennaista on nähtävissä kulutusvalintojen harhassa, nimittäin ne tuovat osaltaan näkyviin koko draamaan asettumisen tarpeen ja suuruuden. Uskomukseni on, että tällä hetkellä televisiosarjaan uppoutuva ei pysty edelleenkään tavoittamaan tarpeensa tosiasiallisia lähtökohtia, sikäli kuin sellaiset ovat löydettävissä.¹⁴ Luvussa mainittujen temaattisten sisältöjen ohella menestyksekkäitä (tai menestyksekkäinä *jo mainostettuja*) televisiosarjoja näyttää ympäröivän jonkinlainen tahallinen epävarmuuden ja mystillisyyden ilmapiiri, jonka purkautumisen pidättely voi jatkaa tuotantokausista seuraaviin. Olennaista on, että lopulliseen purkautumiseen ei kaikissa tapauksissa koskaan päästä, vaan katsojan käsiin jää lopulta pelkkä hämmennys. Tällainen kehitys osoittaa ennen kaikkea tuotantokoneiston viimeisimmän tilan: laatudraaman tuottaminen on siinä määrin varmallalla pohjalla, että tyylipuhdas suoritus (sikäli kuin tyylipuhtautta edustavat näyttelijäsuoritukset, kuvaus, ohjaaminen ja jännitteen ylläpito) saadaan miltei jokaisessa tapauksessa aikaiseksi.

Mihin kysymykseen draaman on nykyajassa vastattava? Mihin tarpeeseen? Mikäli kyse olisi niin yksinkertaisesta tilasta kuin katsojille sen tarjoamisesta, mitä he

¹⁴ *Uppoutuminen* näyttää lähestyvän tarkinta käsitettä kuvattaessa, mistä draaman vastaanottamisessa on nykyisellään kysymys. Draaman viitteellisyys ja sen suoranainen poissaolo lähestyvät katsojan omaa poissaoloa tämän elämän aktiivisesta toimijuudesta. Mitä pienimpään ruutuun suljettu televisiodraama on osoitus sekä poissaolon välttämättömyydestä että vastaanottajan mielen kyvystä suhteuttaa yhä pienempi katsottava kohde (puhelimien näyttö esimerkiksi) ja yhä suurempi ja hajanaisempi ympäröivä todellisuus toisiinsa nautinnon tästä juurikaan kärsimättä. (Esimerkiksi elokuvateatterin kangas ei ole enää tae nautinnon saavuttamisesta.) Toinen tapa katsoa asiaa on mieltää kaikki ”ruudut” yhdeksi. Varmasti vastaanottamisen antautuvan luonteen kannalta tässä ei ole mitään kiistanalaista.

tarvitsevat sen sijaan, mitä he haluavat, johonkin olisi saavuttu jo moneen otteeseen. Alkuperäinen erehdys näyttää olevan televisiosarjan ja samalla koko televisiosarjakulttuurin muokkaamisen kohottaminen joksikin tietoiseksi tapahtumaksi. Raymond Williamsin ajattelua myötäillen David Hare on sanonut, ettei hän usko ihmisten muuttavan kulttuuria, vaan kulttuurin muuttuvan. Jokin ajassamme kutsuu televisiosarjan rakenteiden ja sisällön uudelleen ajattelemiseen ja samalla esimerkiksi elokuvan vetäytymiseen kulttuurin taka-alalle, mutta tätäkään kehitystä ei voida pitää lopullisena totuutena. Jonkinlaisen suuren tarinan vahvistamiseksi olisi miellyttävää sanoa kyseessä olevan astuminen johonkin historiakirjoista löytymättömään uuteen aikakauteen, jonka jälkeen kaikki tulee olemaan toisin. Mutta tietenkään näin ei voi olla. Kulttuuri liikkuu eri suuntiin ja suuret keskustelut rakentuvat ajasta riippuen eri painotuksin. Tietokonepelit eivät ole syrjäyttäneet televisiota eivätkä televisiosarjat elokuvia. Draaman kenttä on yhä liian hallitsematon tul-lakseen käsitetyksi yhdellä tavalla. Sen sijaan puhtaan markkinatalouden ja kuluttamisen näkökulmasta katsojan nautinnon maksimoiminen sen avulla, mitä hän saa sanoa katso-mistaan sarjoista ja kuinka paljon ”osallistua” niiden tuotantoon, on nyt kiistämätön osa draaman tosiasiallista paljoutta.

Kohti tietoisuuden teatteria -luvussa yhdistyvät sekä tietoisuuden ja kogni-tion tutkimus teatterin kontekstissa että niin ikään tietoisemman katseen soveltaminen teatterin metaforisuuteen. Täydellisen osallistamisen sovelluksista huolimatta draama näyttää yhä nauttivan asemaa eräänlaisena ajatteluun ja tunteisiin vetoavana visiona kat-sojien ja heitä ympäröivän maailman välillä, ja näin näyttää olleen ainakin antiikin teat-terista lähtien. Miten tämä on tullut mahdolliseksi, on kysymys, johon vasta viime vuo-sien kognitiivinen tutkimus on alkanut ottaa kantaa. Teatterin ja draaman tarkasteleminen uudessa ajassa näyttää vievän meidät takaisin alkuun sekä historiallisesti että käsitteelli-sesti. Dramaturgian hioutuminen kohti sen merkityksellisintä ja samalla ehtymättömintä muotoa on yhä draaman ytimessä, vaikka pirstaleisuuden estetiikka on nyt suosiossa ja tapahtuman merkitys ylittää toisinaan varsinaisen tarinankerronnan. Tästä osoituksena lainaan yhdysvaltalaista kirjailijaa John Irvingiä, joka kysyttäessä muistin ja muistamisen epäluotettavuudesta tarinankerronnassa vastasi viittaamalla Sofokleen *Kuningas Oidi-pukseen* eräänlaisena tarinankerronallisena arkkityyppinä¹⁵:

¹⁵ Ks. Irving 2015.

Mies tappaa isänsä ilman, että tietää tämän olevan hänen isänsä, menee naimisiin äitinsä kanssa ilman, että tietää tämän olevan hänen äitinsä, ja saa lapsia hänen kanssaan. En usko, että Oidipus muistaa tuon tarinan koskaan erilaisena.

Irving jatkaa toisella esimerkillä tarinankerronnan dramaturgisesta hioutuneisuudesta:

Hamlet tulee kotiin, koska hänen isänsä on kuollut. Hänen olisi pitänyt pysyä poissa. -- Hänen isänsä ei ole ainoastaan kuollut, vaan haamu, eikä ainoastaan haamu, vaan suuttunut siitä, kuinka hän kuoli. Hänen äitinsä menee vuoteeseen hänen setänsä kanssa, ja Hamlet luulee tappavansa setänsä, kun hän tappaa tyttöystävänsä isän. Pystytkö kuvittelemaan pahempaa kotiinpaluuta? Sitä tulee kotiin, kuten kuka tahansa, koska isä on kuollut. Ja kaiken tapahtuneen jälkeen sitä ajattelee: ainakin hänellä on tyttöystävä, kuinka ihanaa. Mutta tämä ei olekaan se tyttöystävä.

Irvingin keskeinen väite on, että kaikkein traagisimmat, ikimuistoisimmat, tapahtumat ovat sellaisia, joita on mahdotonta muuttaa tai parantaa. Hän ei tee selväksi, ovatko tuollaiset tarinat löydettävissä todellisesta maailmasta tai ihmisten jokapäiväisistä toimista alkuperäisinä, mutta draaman pysyvyyden kannalta erottelu on tarpeeton. Edellä mainittujen näytelmien kohdalla aika yksin on riittävä todiste niiden arkkityyppisiä tasoja saavasta voimasta ja niiden rakenteiden ehtymättömydestä.

Tom Stoppardin näytelmä *Arcadia* (1993), jossa yhdistetään mm. kaaosteoriaa ja maisemasuunnittelua, on koomillinen ja samalla armoton kuvaus akateemisten pyrintöjen ja todellisuuden välisistä inhimillisistä esteistä. Näytelmä pyrkii osoittamaan, kuinka epävarmalla pohjalla monet menneisyydestä tekemämme kriittisetkin tulkinnat ovat, ja samalla sen dramaturgia tuottaa poikkeuksellisen mielekkään tarinan, jossa palaset loksahtavat niin sanotusti kohdilleen (sellaisenaan yksi näytelmän teemoista). Stoppard on todennut useassa yhteydessä, että ideoiden puute ei ole hänen ongelmansa kirjoittajana, vaan että häntä estää kirjoittamasta tarinan löytäminen. Tämä muodon ja merkityksen kahtiajakoisuus, jonka molemmat puolet ovat yhtä tarpeellisia, tuo esille kaikkia käsitteistämisen tasoja yhdistävän tietoisuuden. Teatteritapahtumaa ei ole ilman tarinaa, mutta tarina ei ole mahdollinen ilman kirjoittaja-kertojaa, jonka toimet eivät ole sillä tavalla tietoisia kuin niiden haluttaisiin olevan, eivät Stoppardinkaan tapauksessa. Näytelmätrilogiansa *The Coast of Utopia* (2002) ensimmäisessä osassa venäläinen kirjallisuuskriitikko Belinsky kuvailee omaa epäonnistumistaan taiteilijana ja samalla taiteen perimmäistä luonnetta (oma suom.):

Minä en ole taiteilija. Näytelmäni ei ollut hyvä. En ole runoilija. Runoa ei voida kirjoittaa tahdonvoimalla. Kun me muut teemme kaikkemme ollaksemme läsnä, todellinen runoilija katoaa. Voimme katsoa häntä luomisen hetkellä: siinä hän istuu, kynä kädessä, liikkumatta. Kun se liikkuu, on jo myöhäistä. Mihin hän meni tuossa hetkessä? Taiteen tarkoitus on vastauksessa tuohon kysymykseen.¹⁶

Näin teatterissa alusta saakka vallinneet, läsnäolon luovat ja todistavat poissaolot saavat vielä uuden jäsenen: poissa olevan taiteilijan. Edellisestä kuvauksesta voidaan päätellä, että Stoppard voisi yhtä hyvin kertoa omasta kirjoittajan elämästään. Hänelle näytelmän kirjoittaminen ei ole työ, vaan elämää (ks. Stoppard 2011a), mikä voidaan ymmärtää myös taiteen synnyttämisen ja syntymisen hallitsemattomuuden manifestina. Sama kohdalo koskettaa katsojia ja muita osallistujia. Kuljemme kohti tietoisuutta, joka on aina ollut ja tulee aina olemaan, mutta emme minään tietoisuuden omistajina, vaan jatkuvasti jollekin suuremmalle ja meistä riippumattomalle alisteisina; kaukosäätimemme, kuvaruutuinemme, kaikki draaman teoreettiset todistukset sisäistäneinä, yhtä aikaa läsnä ja poissa, sekä uskossa että synnintekijöinä. Viimeistään viiveettömän draaman kuluttamisen aikakausi osoittaa meille, että johonkin meitä suurempaan katoaminen on ainoa keino tulla lopullisesti tekemisiin todellisuutemme kanssa.

¹⁶ Stoppardin lukemia otteita näytelmästä: <https://www.youtube.com/watch?v=siljVZY-qh8>.

Lähteet

AALTO, SARI — TURPEINEN, TANJA 2012: *Teatteri on uskon asia. Kristillinen teatteri ja kirkkodraama 2010-luvulla Suomessa*. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia. <http://www.theseus.fi/handle/10024/43025>

BASIRIZADEH, FATEMEH SADAT — HARATI, MARYAM 2011: *The role of metaphoric language and its analysis in Tom Stoppard's the Rosencrantz and Guildenstern are dead*. European Journal of Social Sciences, Volume 25, Number 1. http://www.maraserrano.com/MS/articulos/mt_67633335.pdf

BERT, NORMAN A. 2002: *Theatre is religion*. The Journal of Religion and Theatre. Vol. 1, No. 1. luettavissa: http://www.rjournal.org/vol_1/no_1/bert.html

BLACKSTOCK, CLAIRE M. C. 2007: *Entertaining the gods, appeasing ourselves: René Girard's theories of sacrifice and reality TV's America's Next Top Model*. The Journal of Religion and Theatre, Vol. 6, No. 2. http://www.rjournal.org/vol_6/no_2/blackstock.html

BLAU, HERBERT [1985]: *Odd, anonymous needs. The audience in a dramatized society*. Teoksessa P. Auslander (toim.) *Performance. Critical concepts in literary and cultural studies*. Volume 2. 2003. Routledge: Lontoo.

COOK, AMY 2007: *Interplay: The method and potential of a cognitive scientific approach to theatre*. Theatre Journal 59, 579–594. The Johns Hopkins University Press.

HARE, DAVID 2011: *Mere fact, mere fiction. A lecture delivered to the Royal Society of Literature in April 2010*. Faber and Faber: Lontoo.

HEIKKINEN, HANNU 2002: *Draaman maailmat oppimisalueina. Draamakasvatuksen vakava leikillisuus*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/24952/9789513940065.pdf>

HOTINEN, JUHA-PEKKA 2003: *Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen — pari skeemaa uudesta dramaturgiasta*. Teoksessa H. Reitala & T. Heinonen (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Palmenia: Saarijärvi.

IRVING, JOHN 2015: *Kerri Miller interviews author John Irving*. Julkaistu 25.11.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=wp8VBJWuukQ>

JOKELA, LAURA 2010: *Luoja taiteilijan lähteenä. Miten kristinusko vaikuttaa teatterialan ammattilaisessa*. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia. <http://www.theseus.fi/handle/10024/20692>

KLAVER, ELIZABETH [1995]: *Spectatorial theory in the age of media culture*. Teoksessa P. Auslander (toim.) *Performance. Critical concepts in literary and cultural studies*. Volume 2. 2003. Routledge: Lontoo.

KUPARI, LIISA 2015: *Mistä on hyvät tv-sarjat tehty? Laatutelevision historia, teemat ja rakenteet*. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia. <http://www.theseus.fi/handle/10024/93151>

LARNER, DANIEL 2004a: *Comic ritual in a tragic world: lessons in the metaphor of drama*. The Journal of Religion and Theatre, Vol. 3, No. 1. http://www.rjournal.org/vol_3/no_1/larner03.html

----- 2004b: *Metaphor II: Understanding dramatic form. In the transportation systems of metaphor*. The Journal of Religion and Theatre, Vol. 3, No. 1. http://www.rjournal.org/vol_3/no_1/larner02.html

MEINECK, PETER 2011: *The neuroscience of the tragic mask*. Arion: A Journal of Humanities and the Classics. Third Series, Vol. 19, No. 1, 113–158.

NUSSBAUM, EMILY: *When TV became art. Good-bye boob tube, hello brain food*. 4.12.2009. New York Magazine. <http://nymag.com/arts/all/aughts/62513/>

REITALA, HETA — HEINONEN, TIMO 2003: *Dramatisoitua todellisuutta*. Teoksessa H. Reitala & T. Heinonen (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Palmenia: Saarijärvi.

SMITH, GAVIN 1999: *Of metaphors and purpose*. <https://www.filmcomment.com/article/of-metaphors-and-purpose-mike-nichols-interview/>

SONTAG, SUSAN [1966]: *Film and theatre*. Teoksessa P. Auslander (toim.) *Performance. Critical concepts in literary and cultural studies*. Volume 4. 2003. Routledge: Lontoo.

STOPPARD, TOM 2011a: *TimesTalks*-haastattelu. Julkaistu 16.4.2016. https://www.youtube.com/watch?v=UKiYH7kW_eA

----- 2011b: *Ideas at the House: Tom Stoppard - In conversation with Jonathan Biggins*. Julkaistu 9.10.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=AxyNXciuby4>

----- 2001: *92Y Readings*. Julkaistu 5.6.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=siljVZY-qh8>

UBERSFELD, ANNE [1982]: *The pleasure of the spectator*. Teoksessa P. Auslander (toim.) *Performance. Critical concepts in literary and cultural studies*. Volume 2. 2003. Routledge: Lontoo.

WILLIAMS RAYMOND [1958]: *Culture is ordinary*. Teoksessa Ben Highmore (toim.) *The everyday life reader*. 2002. Routledge: Lontoo. luettavissa: <http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM%20162.W10/readings/Williams.Ordinary.pdf>

----- [1975]: *Drama in a dramatised society*. Teoksessa P. Auslander (toim.) *Performance. Critical concepts in literary and cultural studies*. Volume 2. 2003. Routledge: Lontoo.